

## Il Cristo “proibito” di Malaparte (La croce, alcuni segni, la morte)

Che cosa sarebbe avvenuto nel mondo di noi tutti  
se fra tanti morti non vi fosse stato un Cristo?

Malaparte, *La pelle*

La tendenza intorno agli anni Trenta (il cui avvio viene riconosciuto negli *Indifferenti* di A. Moravia del '29, in *Gente in Aspromonte* di C. Alvaro nel '30 - ma non dimentichiamo *Fontamara* di I. Silone dello stesso anno - e nelle prove narrative, in quel periodo, di C. Bernari, F. Jovine, V. Brancati e, in poesia, di C. Pavese con *Lavorare stanca*) protrattasi fino alla metà degli anni Cinquanta e definita neorealismo, vedeva la letteratura convergere l'attenzione sui contenuti (dopo il formalismo della «prosa d'arte»), sulla realtà drammatica e squilibrata (che invece il fascismo presentava in modo ottimistico), sulla verità (piuttosto che sull'evasione). La drammaticità poi della guerra, la miseria e la distruzione accelerarono la considerazione sulla nuova realtà, richiamando la letteratura ad un nuovo impegno dettato dalla cronaca dei fatti, dall'urgenza degli avvenimenti: fatti e avvenimenti che non necessitavano di essere elaborati in forma letteraria tanto bastavano da soli a riferire dell'immane, e sotto molti aspetti inedita, tragedia. Qui il neorealismo non tenne, in quanto i contenuti (siano essi la guerra o il dopoguerra, la voglia di rivalsa o il desiderio di pace, la lotta partigiana o i problemi della ricostruzione, la rabbia o la rinuncia, la contestazione dei lavoratori o il disagio del popolo, l'ironia o l'aperta ribellione, e via dicendo) si rivelarono insufficienti a costruire una letteratura stilisticamente e linguisticamente nuova e si parlò di «stato d'animo» più che di poetica o di corrente letteraria vera e propria. Ciò nonostante significative appaiono in quegli anni le narrazioni di V. Pratolini (con le sue cronache elegiache e il rapporto storia-realtà), del secondo Moravia (con la sua società borghese, il marxismo, la visione freudiana dei rapporti umani: segni della brevità della sua «stagione» neorealista), di C. Levi (col suo meridionalismo), di I. Calvino (e la resistenza ricostruita fantasticamente e l'approdare poi alla favola), di Rigoni Stern e P. Levi (con le loro esperienze di soldati e di prigionieri), fino allo sperimentalismo pasoliniano (con le sue componenti sensuale-stilistica e naturalistico-documentaria).

Mentre E. Vittorini (con una prosa lirica staccata dal reale: il passare da *Conversazione in Sicilia* a *Uomini e no*) e Pavese (con la sua realtà mitica e simbolica) sfuggono ad una classificazione, per quanto essa possa essere opportuna, alla stessa stregua di come risulta incerto l'inserimento di un B. Fenoglio, un G. Berto, di C. Cassola o D. Rea e numerosi altri: si hanno «in sostanza tanti neorealismi quanti sono i principali narratori», dichiarò lo stesso Vittorini<sup>1</sup>, i quali poi, a loro volta - è bene ricordarlo - continuarono con opere che si svilupparono in tutt'altre direzioni. Ed una situazione analoga era possibile rintracciarla anche nel cinema, dove ognuno sembrava fare il proprio corso. Ai limiti nei contenuti ed alle incertezze stilistiche, ai dubbi sociali ed alla genericità delle analisi, al vago riferimento ad una rinascita ideologica e politica... diede il colpo di grazia l'apparizione di opere come *Metello* (col suo realismo fallito) di Pratolini nel '55, come il decadente *Gattopardo* (con la sua negazione della storia e del progresso) di Tomasi di Lampedusa nel '58, come *La noia* (con la sua cultura della crisi) di Moravia nel '60. Per non dire delle ragioni letterarie (crollo dell'estetica marxista) e di quelle politiche (la rivoluzione ungherese del '56 e il processo di destalinizzazione) che aprivano il varco alla delusione della storia ed alla sfiducia nella *praxis*.

Del resto già il fenomeno del neorealismo, nella sua espressione culturale, letteraria, artistica e politica, si collocava nell'astratto ideale della democrazia (tra fascismo e antifascismo) e nella troppo sbrigativa necessità di una concreta adesione della letteratura alla società. È noto che le opere dei neorealisti non maturate ma «costrette» alla celebrazione della realtà, giunsero a risultati

<sup>1</sup> E. VITTORINI, in C. Bo, *Inchiesta sul neorealismo*, Torino, R.A.I., 1951.

in molti casi mistificatori, consegnandoci di quella realtà un'immagine deformata e falsa proprio nel momento in cui dichiaravano di non voler sfuggire ad un confronto stretto con la realtà medesima.

Si doveva fare i conti, nel dibattito e nella ricerca neorealista, con lo storicismo e col marxismo, stabilire il rapporto tra neorealismo e tradizione verista prima e tra decadentismo e fascismo poi, ed individuare, infine, le influenze della letteratura americana ed europea e i riflussi della tradizione ermetico-novecentesca, nonché i legami con le arti figurative e soprattutto con il cinema<sup>2</sup>.

Si poteva parlare di neorealismo o di realismo o di socialrealismo a seconda che si considerasse - nel caso di realismo - come momento culturale autonomo e compiuto (un'avanguardia) dedito, in questa prima metà del Novecento, addirittura ad una nuova «scoperta» della realtà; o che si definisse - nel caso di socialrealismo - più propriamente e marcatamente politico; o che lo si rimandasse - se neorealismo - nel più vasto periodo del secolo precedente per il recupero di una tradizione ottocentesca che poi doveva essere adeguata alle nuove istanze antifasciste. Adattare tutto il movimento neorealista degli anni '30-'50 ad una di queste definizioni equivarrebbe a non sciogliere le implicazioni storiche, sociali e culturali delle altre due, come d'altronde è avvenuto.

Si tratta davvero - si chiedeva Carlo Bo - di un movimento letterario e artistico perfettamente riconoscibile nei suoi confini o piuttosto il neorealismo è qualcosa che è sempre esistito - per lo meno come aspirazione - nella nostra letteratura dopo l'avvento del Verga e secondo le occasioni e i tempi lo si vedeva riemergere in superficie? Propenderemmo per la seconda ipotesi, mettendo però subito in chiaro che il realismo è stato sempre la second'anima della nostra letteratura, sia pure un'anima taciuta o tenuta in sospetto e quindi pronta a subire i contraccolpi delle diverse situazioni letterarie.<sup>3</sup>

Se avanguardia fu è forse perché scaturì da una crisi politica, ideale e culturale e dall'esigenza di revisionare *ex novo* ideologia, arte e letteratura. E la crisi non era solo storica, ma esistenziale, umana, intima, religiosa, filosofica (tracce tutte presenti nel *Cristo proibito* di Malaparte), pur nella confusione fascista, populista, anarchica, sindacal-rivoluzionaria e marxista: si trattava di «chiarire il caos» o di un «caos di chiarezze»? Scrive Guglielmi che «in questa prospettiva i neorealisti coltivano un'idea della realtà anacronistica e mutilata che risaliva alla fase preindustriale dello sviluppo storico e che essi (i neorealisti) commettevano l'errore di riproporre in un ambito storico-sociale che, essendo profondamente mutato, clamorosamente ne denunciava la inadeguatezza e i limiti»<sup>4</sup>.

In questo contesto i tentativi di sperimentazione cinematografica assumono un loro rilievo e non sono da sottovalutare le esperienze di autori come R. Rossellini (*Roma, città aperta*, 1945; *Paisà*, 1946), A. Vergano (*Il sole sorge ancora*, 1946), V. De Sica (*Sciusià*, 1946; *Ladri di biciclette*, 1948; *Umberto D.*, 1952), A. Lattuada (*Il bandito*, 1946; *Senza pietà*, 1948), L. Visconti (*La terra trema*, 1948), R. Castellani (*Sotto il sole di Roma*, 1948; *Due soldi di speranza*, 1952), P. Germi (*In nome della legge*, 1940; *Il cammino della speranza*, 1950), G. De Santis (*Caccia tragica*, 1948; *Riso amaro*, 1949; *Non c'è pace tra gli ulivi*, 1950; *Roma ore 11*, 1952), C. Lizzani (*Achtung banditi*, 1951) e altri, ma non dimentichiamo che tra il '50 e il '51 (oltre allo scrittore Malaparte) esordiscono nel cinema, come nuovi registi, anche Antonioni, Fellini, Emmer.

La cinepresa entrò nelle piaghe dell'Italia della ricostruzione e attraverso la teoria del «pedinamento» o la poetica del «coinquilino» o l'estetica del «buco della serratura» elaborate da Zavattini si scoprono, con la cinecamera, la realtà di tutti i giorni e i comportamenti più naturali senza condizionamenti opposti dall'ambiente o dalla società e si penetra nelle ferite di volti stanchi e angosciati, nei segni, fin troppo evidenti, delle sofferenze e delle privazioni. È stata l'immagine diretta (il «cinema dello sguardo») che portò agli occhi di tutti una «realtà» che sembrava si concretizzasse - vedendola riprodotta sullo schermo - solo attraverso la pellicola, non certo in una produzione letteraria scritta, sintomaticamente artificiosa, naturalisticamente lodatrice e stancamente estetica, decadente e borghese.

<sup>2</sup> Cfr. anche G.C. FERRETTI (a cura di), *Introduzione al neorealismo. I narratori*, Roma, Editori Riuniti, 1974.

<sup>3</sup> C. BO, *Il neorealismo, trent'anni dopo*, in «Lettere Italiane», n. 4, ottobre-dicembre 1975.

<sup>4</sup> A. GUGLIELMI, in «Paese Sera», 31 gennaio 1975.

Questa minuta osservazione della realtà - si legge in Rondolino - e del comportamento dell'uomo in determinate situazioni storiche e sociali, pur nelle secche di un cinema troppo condizionato dagli schemi ideologici del tempo e incapace di porsi in posizione critica nei confronti del reale, costituì l'elemento più nuovo e meno caduco di una produzione che, per altro, era dominata dal disimpegno culturale o da espliciti intenti propagandistici.

In effetti questa esigenza di anatomizzare la realtà la si sentì a conflitto mondiale terminato, una volta cioè che ci si liberò sia dal regime fascista sia dall'occupazione nazista, e l'Italia si avviò verso la democratizzazione: un processo (accelerato dalla lotta resistenziale) che investì non solo gli aspetti della vita sociale, politica e culturale, ma anche quel tipo di cinema oppresso dal formalismo che, finalmente, poteva esprimersi senza condizionamenti attingendo proprio da quella contemporaneità prima preclusa o artificiosamente manipolata.

E fu questa 'esplosione' di libertà - prosegue Rondolino - a costituire il carattere peculiare di una serie di film che troppo frettolosamente furono etichettati sotto il nome di neorealismo, ma che, indipendentemente dalle loro intrinseche differenze artistiche e culturali, denunciavano una comunità di intenti, un clima politico effettivamente nuovo, una generale tendenza a stabilire un diverso rapporto con la vita sociale in tutti i suoi aspetti, un totale superamento del cinema inteso come puro divertimento.

Considerazioni che definiscono il neorealismo cinematografico più come «movimento unitario» che come «scuola», in quanto

se in effetti i registi - conclude il critico - e sceneggiatori del cinema italiano postbellico si erano formati negli anni precedenti e spesso avevano già realizzato film che non si differenziavano di molto dal regime ufficiale fascista, quel clima totalmente nuovo [...] influì notevolmente sull'orientamento ideologico e politico di questi autori, tanto che le loro nuove opere si opposero, a volte soltanto sul piano dei contenuti, a quelle precedenti. È chiaro d'altronde che il passaggio dal fascismo all'antifascismo fu, per la maggior parte di costoro, non un salto brusco, opportunistico e superficiale, ma un lento processo di chiarificazione politica e morale, che si sviluppò negli anni della guerra e nella breve ma intensa stagione della Resistenza armata. Fu allora che si maturarono quelle inquietudini, quelle insofferenze, quei bisogni di maggior concretezza e di una visione critica dei problemi reali, che sfoceranno in una azione chiara, non equivoca, e troveranno il terreno propizio di pratica applicazione nella società italiana uscita dagli anni bui del fascismo imperante.

In particolare di Malaparte, Rondolino scrive: «Sullo sfondo di questo panorama cinematografico che solo marginalmente [...] é riconducibile al neorealismo, ma che tuttavia nasce e si sviluppa dalle premesse teoriche e pratiche dei primi film neorealistici [...] vanno collocate le opere isolate e alquanto anticonformistiche d'un Marcello Pagliero e d'un Curzio Malaparte», entrambi ruotanti intorno «al neorealismo inteso come cinema della realtà», ma diretti a percorrere «la via dell'opera d'autore». E del *Cristo proibito*, dal «carattere un poco aristocratico» di una «produzione d'élite», dice che

[...] il film sviluppa il tema della solidarietà e dell'altruismo nei toni e nei timbri della tragedia antica, pur calando fatti e personaggi nell'ambiente contadino d'un'Italia sconvolta dalla guerra, con le ferite non ancora rimarginate. E se l'opera rimase sostanzialmente isolata nel panorama del cinema italiano di quegli anni, e in gran parte può essere considerata formalmente irrisolta, essa indicò una possibile strada per superare i limiti del neorealismo, che proprio allora denunciava chiaramente la sua prossima fine; richiamandosi per certi aspetti al cinema di Giuseppe De Santis. anch'egli preoccupato di portare avanti, oltre il primo neorealismo, un discorso più articolato e criticamente elaborato sulla realtà sociale contemporanea.<sup>5</sup>

Ma è necessario fare almeno due considerazioni: la prima è che il neorealismo influenzò quello che poi fu definito il «cinema di trasparenza», il quale, mirando al vero significato della realtà che voleva rappresentare-fotografare, non poteva certo manipolarla nel linguaggio soprafacendo, più che registrando, quella realtà coprendola in modo menzognero. Il vero, la realtà rappresentano la «materia grezza» che l'artista modella (e le diverse stesure del *Cristo proibito* ne sono un esempio)

---

<sup>5</sup> Cfr. G. RONDOLINO, *Il neorealismo italiano*, in *Storia del cinema*, vol. II, Torino, UTET, 1977, pp. 397-399 *passim* e 481-482 *passim*.

con fantasia creativa. Con tutte le conseguenze derivanti dagli inevitabili sbagli di impostazione metodologica e di resa estetica che, nel caso di Malaparte, costituiscono il passaggio dal ricco contenuto della sceneggiatura iniziale a quello estremamente ridotto in fase di realizzazione, cosicché il mezzo cinematografico ha creato lo scompenso tra il tema e la forma. Ma

per darci l'esperienza della realtà fisica - afferma opportunamente Kracauer - i film debbono farci vedere quello che descrivono [...]. L'intrusione dell'arte nel cinema ne deforma le intrinseche possibilità. Se, per ragioni di purezza estetica, i film dominati dalle arti tradizionali scelgono di trascurare la vera realtà fisica, rinunciano così alle possibilità riservate al mezzo cinematografico.<sup>6</sup>

La seconda considerazione è che risulta essere estremamente esiguo il numero degli autori di un cinema neorealista, e non tanti i film da prendere come rappresentativi tra quelli realizzati nel periodo che ci interessa. *Il Cristo proibito* va inserito a pieno diritto all'interno di questa panoramica e suggella, a ridosso degli anni Cinquanta, il periodo degli «scritti di guerra» di Malaparte, che si articola dal 1940 al 1952 con opere che traggono ispirazione e sono dettate dal secondo conflitto mondiale. Un arco di tempo caratterizzato da una produzione che prende l'avvio - ma vedremo con un antecedente negli anni Venti -, in modo compatto per temi e per motivi, e uniforme per «genere» di scrittura, con *Il sole è cieco*<sup>7</sup>, prosegue nello stesso periodo coi quasi contemporanei *Il Volga nasce in Europa*<sup>8</sup> e *Kaputt*<sup>9</sup>, passa per il 1948 con *La pelle*<sup>10</sup> e giunge al «postumo» *Mamma marcia*<sup>11</sup>. *Il Cristo proibito*, iniziato a scrivere fin dal '45 e contrattualmente definito nel 1947 come romanzo, trasformato nel '49 in soggetto e poi in sceneggiatura, girato nel '50 e proiettato nel 1951, collocandosi tra *Kaputt* e *La pelle* fa da spartiacque tra gli avvenimenti tragici della guerra e le conseguenze esistenziali, ideologiche e morali che gli eventi bellici hanno causato, cioè tra la *disperazione* e la *speranza*, il *reale* e l'*ideale*: gli spazi intercambiabili che contengono la vicenda filmica del *Cristo proibito*. Già in una lettera all'amica Anne del 16 aprile 1945 Malaparte, tra l'altro, confidava: «Mi brucian le dita pensando al mio 'Cristo proibito'. Ma finché non sarò nella quiete del Massullo non potrò mettermi al lavoro per condurre a termine quel romanzo, che deve segnare una data molto importante nella mia opera letteraria»<sup>12</sup>. Da un'altra lettera, al direttore di

---

<sup>6</sup> Cfr. S. KRACAUER, *Film: ritorno alla realtà fisica*, Milano, Il Saggiatore, 1962, pp. 430-431.

<sup>7</sup> Testimonianze dal fronte valdostano durante i giorni (giugno 1940) in cui l'Italia entrò in guerra contro la Francia e lo scrittore venne arruolato e inviato al fronte come ufficiale di complemento, Capitano nel 5° Reggimento Alpini. Malaparte pubblicò poi il «romanzo» *Il sole è cieco* sul settimanale «Tempo» (edizioni Mondadori, diretto da Alberto Mondadori) in 13 puntate nel primo semestre del 1941, dal n. 84 datato 2-3 gennaio al n. 96 datato 27 marzo-3 aprile. Ma la materia de *Il sole è cieco* era stata anticipata sul «Corriere della Sera» dello stesso 1940 dove lo scrittore aveva pubblicato alcuni «passi» e precisamente due a luglio e due a settembre. I quattro «pezzi» uscirono coi titoli: 1° *La battaglia del Monte Bianco* («Corriere della Sera», 7 luglio 1940); 2° *La battaglia del Monte Bianco. A colpi di bombe in mezzo alla tempesta* («Corriere della Sera», 9 luglio 1940); 3° *L'accampamento* («Corriere della Sera», 5 settembre 1940); 4° *La notte è una bestia* («Corriere della Sera», 29 settembre 1940). I primi due costituiscono un racconto (sintesi della materia che sarà poi meglio sciolta nel «romanzo») diviso in due puntate e presentato come tale con un annuncio sul «Corriere»; gli altri due, invece, corrispondono rispettivamente a parte dei capp. IV e V della 2a e 3a puntata su «Tempo» e ai capp. VII (il terzo) e IV (il quarto) de *Il sole è cieco* che fu poi raccolto in volume nel 1947 per le edizioni Vallecchi. Per la ricostruzione della cronologia di quest'opera di Malaparte, che è quindi da considerare precedente a *Kaputt* (iniziato a scrivere nell'estate del '41 all'avvio della guerra tedesca contro la Russia), mi sia consentito di rimandare alla Nota posta in appendice a C. MALAPARTE, *Il sole è cieco* (a cura di L. MARTELLINI), Milano, Mondadori, 1995 ed al mio saggio *Comete di ghiaccio*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 2003.

<sup>8</sup> «Corrispondenze» dal fronte sovietico del '41 e in volume (1° edizione) nel 1943 (Milano, Bompiani).

<sup>9</sup> Iniziato nel 1941, ma pubblicato in prima edizione alla fine del '43 (Napoli, Casella).

<sup>10</sup> Scritto nel 1948 e uscito nello stesso anno ('49) prima in Francia (Parigi, Denoël) e poi in Italia (Roma-Milano, Aria d'Italia).

<sup>11</sup> La cui stesura è del '51-'52 e l'edizione del '59 (Firenze, Vallecchi), poi ripubblicata (Milano, Leonardo, 1992 con postfazione di L. MARTELLINI).

<sup>12</sup> La lettera è riportata in G.B. GUERRI, *L'Arcitaliano. Vita di Curzio Malaparte*, Milano, Bompiani, 1980 (ristampa: Milano, Leonardo, 1991), p. 242 e pp. 9 e 102-103 per l'identità di Anne.

«Epoca», apparsa il 13 gennaio 1951 sulla rivista, è possibile saperne ancora di più sulla «storia» del film<sup>13</sup>.

<sup>13</sup> La lettera, pubblicata col titolo «*Il Cristo proibito*» è *farina del mio sacco*, è la difesa di Malaparte dall'accusa di plagio che il film - prima ancora che apparisse - ebbe dal commediografo tedesco Richard Billinger e la ripropongo integralmente: «Caro direttore, nell'ultimo numero di EPOCA leggo che un signore tedesco, un certo Billinger, in un giornale di Monaco di Baviera, mi accusa di aver plagiato, nel mio film «*Il Cristo proibito*», ormai già ultimato, il soggetto di un suo film, del quale non si è ancora iniziata la lavorazione. Secondo questo signor Billinger, che prima d'ora non avevo mai sentito nominare, io avrei avuto notizia del suo soggetto da Padre Morlion, fondatore del Centro Cattolico Internazionale, al quale egli lo avrebbe inviato in lettura la scorsa estate: da quello stesso Padre Morlion a cui, sempre secondo questo signor Billinger, io pure avrei sottoposto in esame la sceneggiatura del mio film "Il Cristo proibito". È mia abitudine, per principio, di non rispondere mai alle menzogne e alle calunnie, ma poiché Padre Morlion, che io non conosco, col quale non ho mai avuto rapporto alcuno, nemmeno per interposta persona, al quale non ho mai sottoposto in esame la sceneggiatura del mio film, smentisce oggi, in un giornale romano, le asserzioni del signor Billinger, mi pare opportuno aggiungere anch'io qualche parola a così autorevole smentita. E prima di tutto per esprimere la mia gratitudine a Padre Morlion che di sua iniziativa, con la sua smentita (non certo sollecitata da me, né da alcun altro per conto mio) mi ha evitato la noia di entrare in polemica con questo signor Billinger. Padre Morlion ha dunque dichiarato: "Io non ho raccontato né a Malaparte (che non ho mai incontrato) né a nessun'altra persona, il contenuto del film tedesco in questione. Il Centro Cattolico cinematografico, da me interpellato, ha dichiarato che, anche per quanto riguarda il Centro stesso, la notizia è destituita di ogni fondamento". Da parte mia aggiungo che "Il Cristo proibito" doveva in origine essere un romanzo dello stesso titolo. Nel 1947 conclusi un contratto per la pubblicazione del romanzo "Il Cristo proibito" con l'editore Bompiani di Milano e con l'editore Denoël di Parigi. I due contratti, debitamente registrati, lo provano. Nel giugno del 1949, trovandomi nella mia casa di Jouy en Josas, presso Parigi, risolsi di trasformare il mio romanzo in un film o meglio in un soggetto da film: lo lessi ad alcuni amici, italiani e francesi, tra i quali Daniel Halévy e il pittore Orfeo Tamburi che possono testimoniare. Nel gennaio del 1950, tornato in Italia per realizzare il mio progetto di film, esposi il soggetto del "Cristo proibito" al pittore Eugenio Fontana e al produttore comm. Conti. Ai primi di marzo 1950 mi accordai con la "Minerva-Film" per la realizzazione del mio soggetto: produttore il comm. Mosco, realizzatore Eugenio Fontana, sceneggiatore e regista io stesso. Alla metà di maggio consegnai alla "Minerva-Film" la sceneggiatura completa ed Eugenio Fontana diede inizio al piano di lavorazione. Durante l'estate e l'autunno del 1950 ho girato il mio film, che tra poco sarà proiettato davanti al pubblico italiano, francese, inglese, spagnolo, tedesco ecc. ecc. Di che cosa dunque va cianciando questo signor Billinger? E come pretende di cianciare dal momento che non conosce la vera trama del mio film non ancora pubblicata, non ha letto un rigo della mia sceneggiatura e non ha assistito né alle riprese né alla proiezione di una sola scena del "Cristo proibito"? E perché, invece di andar cianciando nei giornali di Monaco di Baviera, non ricorre ai tribunali, come farei io se fossi nei suoi panni? Ahi, quanto la guerra e le sue sciagure hanno mutato i popoli e gli individui. C'era un tempo in cui l'accusa di leggerezza era il *leit-motiv* delle critiche di certi tedeschi ai popoli latini. Dopo il caso Billinger sono tentato di credere che l'accusa di leggerezza possa diventare il *leit-motiv* delle critiche dei popoli latini a certi tedeschi. Con molta cordialità il tuo Curzio Malaparte».

Il giornale di Monaco di Baviera è l'«*Abendzeitung*» che già il 24 ottobre 1950 aveva pubblicato l'articolo: *Schrieb Curzio Malaparte von Billinger ab?*, ripreso poi dalla rivista cinematografica «*Illustrierte Filmwoche*» di Baden Baden il 4 novembre. Nell'«ultimo numero di Epoca» a cui fa riferimento Malaparte trovo l'articolo: *Malaparte sempre grane* che è utile, almeno in parte, rileggere: «Il soggetto di "Cristo proibito", il film scritto e girato da Curzio Malaparte tra l'estate e l'autunno [...] pare abbia un sosia. È stato un giornale di Monaco a formulare l'accusa che Malaparte avrebbe quasi copiato un altro soggetto per scrivere il suo, compiendo così un vero e proprio plagio letterario. Quindici giorni fa, infatti, il giornale "Die Abendzeitung", di Monaco di Baviera, portava un grosso attacco allo scrittore italiano e testualmente scriveva: "Malaparte avrebbe plagiato un film che noi stiamo elaborando da tempo, da oltre un anno, 'Die Golden Schatte'...: basta fare del giovane reduce italiano un tedesco, trasformare il falegname in ciabattino e tra i due soggetti, quello di Malaparte e quello di Billinger, non esiste più nessuna differenza". Il soggetto da cui Malaparte avrebbe, stando all'accusa, tratto il suo film, sarebbe stato scritto infatti da Richard Billinger, il commediografo tedesco che diventò popolare quando l'Agfacolor, con quintali di oro, realizzò il film a colori "La città d'oro". Billinger, in collaborazione con un vecchio cineasta dei tempi del muto, Erik Kroehnke, avrebbe un anno fa scritto un nuovo soggetto ancora con la parola "oro" dentro il titolo, "La porta d'oro", che per un anno venne elaborato e che ancora deve essere realizzato. La questione, cioè, si presenta ingarbugliata: Malaparte ha plagiato un soggetto che deve ancora diventare celluloido? Il soggetto di Billinger nessuno lo conosce mentre il soggetto di Malaparte è abbastanza noto in Italia. [...] Malaparte ha scritto la sceneggiatura del film a Capri durante la scorsa estate e vi impiegò meno di un mese. "Il copione di Billinger", dice il giornale di Monaco "era pronto invece da gennaio". A questo punto, per dare un fondamento preciso alla propria accusa il giornale prosegue: "Il *treatment* tedesco fu proposto all'esame del censore cattolico, padre Morlion, e a quello del Centro Cinematografico cattolico, cioè alle stesse persone e agli stessi Enti cui Malaparte sottopose il suo 'Cristo proibito'. È quindi da ritenere che per quelle vie il *vieux enfant terrible* (Malaparte) sia arrivato a aver notizia dei progetti di Billinger e se ne sia appropriato per i suoi scopi. Effettivamente Malaparte cominciò a girare il suo film, sul finire dell'estate, con piena approvazione degli organi religiosi. È stato raccontato anzi,

Ma in uno scritto intitolato *Appunti per un'intervista*, conservato tra le carte dello scrittore<sup>14</sup> si legge che l'«idea» di darsi al cinema gli «venne ai primi dello scorso dicembre, a Parigi».<sup>15</sup> Anche se Malaparte indica il 1949 come l'anno dell'idea di darsi al cinema (per fare, cioè, quel film: *Il Cristo proibito*), non va dimenticato il numero monografico della sua rivista «Prospettive» interamente dedicato al *Cinema*<sup>16</sup> e soprattutto l'affermazione in un'intervista, dove si legge: «L'idée de...faire du cinéma...ambition qui me fut interdite durant vingt ans»<sup>17</sup> che ci riporta addirittura agli anni Trenta in pieno regime fascista. Ipotesi suffragata da quanto dichiarò a Jean Neuvéglise: «Mussolini, qui se méfiait toujours de moi, ne m'a jamais permis d'approcher d'un studio. C'est pour cela que je débute à cinquante ans. Mais je ne redoute rien à cause des mes collaborateurs et de mes assistants qui sont les meilleurs que l'on puisse trouver en Italie. Les producteurs m'ont donné carte blanche, j'ai même eu un hélicoptère!».

Perciò, per tornare al discorso della collocazione del *Cristo proibito*, è possibile affermare che dopo la *fase* delle opere strapaesane, politiche e saggistiche degli anni Venti e Trenta<sup>18</sup> e quella della

---

quando ancora pareva dovesse entrare nel film una parte di assassino di Cristo e una comparsa dovesse sparare su Cristo, che il popolano noleggiato per sparare si rifiutò "Figlio mio, se ti dice di sparare su Cristo spara. Il film è stato approvato dalla censura ecclesiastica", lo consigliò allora il vescovo di Montepulciano tranquillo tranquillo. Ma da questi fatti all'allusione che gli uomini dei centri del cinema religioso siano stati imprudenti ce ne passa. Come potranno sostenere questa accusa gli avversari di Curzio Malaparte?». Comunque l'«Abendzeitung» ritornò sulla questione il 5 febbraio 1951 con l'intervento: *Malapartes Film kein Plagiat* nel quale si riportano e riassumono le dichiarazioni di Malaparte (e di Padre Morlion) apparse su «Epoca», si documenta che *Il Cristo proibito* era già sotto contratto con Bompiani e Denoël fin dal 1947, cosa che si poteva controllare come del resto anche la conoscenza della trama esposta già a Parigi da Malaparte agli amici Halévy e Tamburi nel '49, si parla quindi di archiviazione e si riporta una dichiarazione di Malaparte al suo traduttore tedesco Hellmut Ludwig di Monaco con la quale lo scrittore si chiede come mai coloro che lo accusavano non si siano rivolti ai tribunali. Anche alla sorella di Malaparte, da quanto poteva ricordare, non risulta che la controversia con Billinger abbia avuto un seguito (testimonianza rilasciatami da Edda Suckert Ronchi ancora vivente).

<sup>14</sup>Presso l'archivio del Museo del Cinema di Torino.

<sup>15</sup>Lo scritto porta in calce la data 1950 e l'informazione ci riconduce alla fine del '49, non quindi a giugno come Malaparte scriveva su «Epoca», e prosegue: «Ricevei un cavo che mi pregava di trovarmi al Ritz la sera dopo per incontrarvi un noto produttore americano, che sarebbe partito di lì a poche ore per l'Europa. Fui puntuale all'appuntamento e mi trovai di fronte a una proposta, molto allettante, di recarmi in America per lavorare a un film che fosse un quadro della decadenza dell'Europa e al tempo stesso indicasse le vie di rinascita. Accettai, ma alla condizione che tale iniziativa fosse anche, in parte, europea. E proposi di recarmi in America dopo che avessi realizzato il film che avevo in mente in Italia. La discussione si protrasse, e fu continuata il giorno seguente, benché l'americano dovesse ripartire il giorno dopo, e avesse già fissato un posto in un apparecchio dell'Air France per New York. Di fronte alle mie insistenze, l'americano si risolse, e fissò un posto in un aereo di una linea americana. L'aereo sul quale doveva partire, era quello di Cerdan, e fece la fine che tutti sanno. L'americano rimase impressionato, e ora ogni tanto mi scrive ricordandomi che egli mi deve la vita. Non andrò in America se non quando avrò gettato le basi di questa collaborazione cinematografica europea e americana per la produzione di un film di cui sarò il regista, e che dovrebbe prospettare al mondo il vero problema dell'Europa, e della civiltà occidentale. Sarà un film grandioso, il cui punto di partenza sarà un problema già, prima del 1914, trattato e svolto da Franz Werfel in un suo romanzo, poco noto, il *Vatermörder*. Per questo intendo valermi della collaborazione di scrittori europei, e di tecnici, fra i quali, naturalmente, avranno il primo posto gli italiani. Portati sul piano internazionale, gli Italiani sono formidabili. Spero di poter contare sulla collaborazione di autori italiani, e ne ho già parlato a Moravia, a Sinisgalli e ad altri. È inutile che io entri in particolari. A suo tempo ne riparleremo. Italiani, francesi e tedeschi, che sono i protagonisti principali della civiltà occidentale». Gli *Appunti per un'intervista* sono stati pubblicati, insieme a qualche stralcio della sceneggiatura de *Il Cristo proibito*, in *Curzio Malaparte e il cinema* (a cura di Maria Adriana Prolo), Torino, Museo Nazionale del Cinema, n. 5, maggio-agosto 1967 (pp. 5-7), il numero del notiziario, cioè (il Museo aveva iniziato a pubblicare un «Notiziario» l'anno precedente: n. 1, gennaio-aprile 1966), dedicato a Malaparte proprio a seguito del materiale dello scrittore, donato poco tempo prima, e utilizzato, in parte, dall'allora direttrice del Museo, prof.ssa M.A. Prolo, per allestire quel n. 5 (di cui era direttore responsabile).

<sup>16</sup>Si tratta del n. 2 (agosto 1937) di «Prospettive» (1° Serie).

<sup>17</sup>In «Nice-Matin». mardi 17 avril 1951.

<sup>18</sup>Malaparte in questo periodo pubblica: *La rivolta dei santi maledetti* (Roma, Rassegna Internazionale, 1921: la prima edizione era stata stampata in proprio a Prato, nello stesso anno, col titolo *Viva Caporetto!*; *Le nozze degli eunuchi* (Roma, Rassegna Internazionale, 1921); *L'Europa vivente* (Roma, La Voce, 1923); *L'Italia barbara* (Torino, Gobetti, 1925); *Avventure di un capitano di sventura* (Roma, La Voce, 1927); *Don Camaleone* (parzialmente uscito a puntate su «La Chiosa» e «L'Italiano» tra il 1927 e il 1928 e poi in volume da Vallecchi nel 1946. Su «L'Italiano», incompiuto e a

«prosa d'arte » (del decennio '30-'40) originalmente interpretata e superata da Malaparte con quel gusto surrealista tipico della sua scrittura<sup>19</sup>, è da individuare in questo terzo decennio '41-'51 l'elaborazione «narrativa» del Pratese, coincidente con gli anni del neorealismo.

Una *fase*, quest'ultima, che ci consente di innestare lo scrittore tra la folta ramificazione dei neorealisti degli anni Trenta di cui s'è detto e le varie tendenze di gusto degli anni Cinquanta (ad esempio tutta la narrativa memorialistica di guerra che possiamo far iniziare proprio da Malaparte con *Il sole è cieco*), dalle quali scaturirono le altre prove narrative verso cui si orientarono ideologicamente e contenutisticamente gli stessi scrittori e molti nuovi autori richiamati da diversi impegni sociali e morali. Ho già avuto modo di verificare<sup>20</sup> che la terza fase dell'opera di Malaparte è collocabile sì *tra* questi due momenti della nostra storia narrativa, ma *fuori* degli schemi del neorealismo, dai modelli ideologici veicolati, dalle formule letterarie proposte, dalle impostazioni artistiche perseguite, in quanto lo scrittore non aderendo alle «regole» e rifiutando le «mode», dichiara e documenta con la scrittura tutta la sua sfiducia verso quelle costrizioni e quelle tendenze. Nel chiedersi che effetto doveva fare ai seguaci del neorealismo un libro come *La pelle*, Baldacci - tra l'altro - scrive:

Nel '50, l'anno in cui appare in Italia *La pelle*, muore Cesare Pavese e Vittorini aveva comunque pubblicato i suoi libri d'invenzione più decisivi, fino alle *Donne di Messina* del '49. Non è qui il caso d'illustrare le differenze tra Vittorini e Malaparte. Basti dire che Vittorini perseguiva una formalizzazione della realtà di tipo rigoroso e unitario, mentre quella di Malaparte era caotica e pluralistica. Vittorini mirava allo stile, Malaparte al *pastiche*. Vorrei aggiungere, per quanto concerne il neorealismo, che la lezione letteraria degli anni Trenta non si era esaurita. Malaparte poteva apparire più vecchio a quel gusto; forse era più nuovo. Sicuramente era immune da quelle lindure novecentiste che trionfano nella prosa d'arte e nel capitolo per riversarsi poi nelle lindure populiste del neorealismo.<sup>21</sup>

Dalla quale tendenza neorealista - dicevo - lo ritengo *fuori* anche, e soprattutto, per le continue interrogazioni, avvenute non solo dopo, ma all'interno del periodo delle certezze, e i dubbi dello scrittore, subentrati quasi contemporaneamente alle convinzioni, spostano Malaparte dall'area dell'uniformità a quella critica e rendono il suo impegno solo morale e personale e con l'unico interesse rivolto verso l'uomo. Proprio Vittorini scriveva sul primo numero del «Politecnico» (1945): «Non più una cultura che consoli nelle sofferenze ma una cultura che protegga dalle sofferenze, che le combatta e le elimini». L'esigenza di Malaparte era forse quella di superare i limiti del naturalismo, i condizionamenti del realismo e praticare invece il filone introspettivo-psicologico, il quale, andando oltre la «realtà descrittiva» si ponesse più il problema *ideale* che quello *reale*. Del resto il marcato e rude *realismo* di tante pagine malapartiane è quasi sempre venato da una componente *surreale*.

Anche per questo Malaparte ha chiamato alcune sue opere col nome di «romanzo», un genere che in fondo non ha avuto intenzione di praticare (per lo meno secondo i canoni che si intendono per «genere romanzo») dal momento che aveva sempre coltivato una sua *idea di romanzo* dove la vita dei personaggi-protagonisti fosse più importante della *Storia* (che faceva da sfondo alle singole *storie*) e che l'opera (*il lavoro letterario*) oltre ad essere il documento di un'epoca dovesse anche avere lo scopo di dimostrare una determinata tesi che nel caso de *Il Cristo proibito* («idea di romanzo» trasformata in film nel tentativo, forse, di costruire un ponte tra la *narrativa* e il *cinema*,

---

puntate, anche *Il reame dei cornuti in Francia* nel 1926); *L'Arcitaliano* (Roma, La Voce, 1928); *Intelligenza di Lenin* (Milano, Treves, 1930); *I custodi del disordine* (Torino, Buratti, 1931); *Vita di «Pizzo di Ferro», detto Italo Balbo* (Roma, Libreria del Littorio, 1931); *Technique du coup d'État* (Paris, Grasset, 1931); *Le bonhomme Lénine* (Paris, Grasset, 1932).

<sup>19</sup> Sono di questi anni i «racconti» di *Sodoma e Gomorra* (Milano, Treves, 1931), *Fughe in prigione* (Firenze, Vallecchi, 1936), *Sangue* (Firenze, Vallecchi, 1937), *Donna come me* (Fantasie) (Milano, Mondadori, 1940). Ma si veda per una collocazione più precisa di queste prose la mia introduzione (*Della scrittura, ovvero tra memoria e poesia*) a *Il meglio dei racconti di Curzio Malaparte*, Milano, Mondadori, 1991, saggio poi ampliato in *Nel labirinto delle scritture*, Roma, Salerno editrice, 1996 col titolo di *Malaparte narratore*.

<sup>20</sup> Cfr. L. MARTELLINI, *La follia, alcuni fantasmi, il nulla*, introduzione a C. MALAPARTE, *Il sole è cieco*, cit.

<sup>21</sup> Cfr. L. BALDACCIO, *Introduzione* a C. MALAPARTE, *La pelle*, Milano, Mondadori, 1978, p. XII.

ovvero tra il *neorealismo* e la *letteratura* e tra quest'ultima e la *Storia*) è - vedremo - di natura ideologica, politica, sociale e morale, oltre alle varie psicologie che costituiscono il tessuto della trama. Era del resto questa una problematica anche giornalmisticamente molto sentita negli anni Cinquanta, nonostante non erano stati ancora tentati bilanci sul ruolo del neorealismo sia nel cinema sia nella narrativa. Cito, soltanto come esempio, una delle tante recensioni a *Il conformista*, di Moravia, pubblicato nello stesso anno ('51) del *Cristo proibito*, nella quale l'estensore della nota così giudica il fenomeno:

[...] la narrativa italiana, uscita dalle costrizioni del ventennio e dopo l'esperienza della guerra e del dopoguerra ha cercato di darci attraverso i suoi più significativi scrittori il documento della nostra epoca, i problemi che gravano su una generazione, uscita dalla sconfitta e dall'occupazione, la crisi delle coscienze davanti ai nuovi messaggi sociali ed etici. Se queste sono le lodevoli proposte, assai modesti in effetti debbono considerarsi i risultati. La narrativa italiana é ferma al frammento, al diario, al racconto nel migliore dei casi. Sorta da scrittori di terza pagina, da elzeviristi, del giornalismo porta i difetti: la superficialità dell'indagine, il concedere all'effetto, al colore e spesso tradisce le sue origini dalla prosa d'arte. Gli scrittori italiani sono per la maggior parte rimasti estranei alla crisi spirituale che ha coinvolto il paese, vinti da una preoccupazione formale e tali posizioni troviamo anche in Malaparte che ha registrato con *La pelle* il più clamoroso successo dell'anno letterario. Ricco di pagine che vanno da un crudo realismo a quella esperienza surrealista che già conosciamo in lui con *Donna come me* il suo libro é in fondo un episodico diario circoscritto ad un particolare momento della nostra storia e ad una singolare città. Degli altri, Bernari ad esempio ha compiuto notevoli tentativi d'intendere l'umano travaglio della nostra epoca, le sue esperienze sociali, gl'interrogativi della nostra generazione. Ma ha avuto il torto di volerla rappresentare dagli aspetti meno familiari e per lui più inconsueti; egli, borghese, ha ritratto il dramma del proletariato che visto dal di fuori e senza l'ausilio di una diretta esperienza ci ha dato un tentativo lodevole ma mancato. I suoi personaggi ricorrono all'espedito del dialetto per creare un verismo mediato, mentre i personaggi di Manzoni e di Verga restano contadini e pescatori pur esprimendosi in perfetta lingua.<sup>22</sup>

Malaparte, a mio avviso, non resta «dal di fuori» ma entra *dentro* le cose proprio per non rimanere condizionato dall'esteriorità della cronaca e del documento e lo ha fatto credendo (la sola sua unica *fede*, penso) nell'individuo, nella sua tragedia (subita) e nella sua speranza, con l'illusione in una purezza forse ancora possibile. Ed il fatto che nonostante avesse iniziato a lavorare al *Cristo proibito* prima della *Pelle* ed abbia poi invertito non solo l'uscita ma anche il messaggio «narrativo» (il *risatto* dopo la *degradazione*, il *voler dimenticare* dopo gli *orrori*) mi sembra alquanto significativo come scelta non solo tematica, ma strutturale. Non è caduto così nella trappola di una produzione letteraria che si esigea avesse come contenuti le gesta popolari o che la letteratura legasse il suo destino a quello delle condizioni storiche e morali del Paese diventandone l'interprete, attraverso il sogno neorealista, delle istanze e delle illusioni politiche: si pensi, per un attimo, al *sogno* pasoliniano ovvero alla *speranza*, tutta marxista, di rinnovamento e di giustizia sociali. Né Malaparte si è fatto coinvolgere in quel filone del *pauperismo* (presente anche in tanta poesia neorealista del periodo) che opponeva il *ricco* al *povero*: «opposizione tanto cara alla poesia sociale a cavallo dei due secoli e di cui si trovano ancora tracce in questi anni»<sup>23</sup>, e che lo scrittore ha toccato solo marginalmente nell'episodio dell'incontro con l'Eremita (stesura originaria) e poi di molto ridotto nella definizione filmica. Né troviamo, negli scritti di Malaparte indicati, tracce di «bozzettismo umanitario» o di «paternalismo populista», o di quella «comprensione-compassione», o di quel misero-popolo-lavoratore-vittima, degno di pietà e oggetto di commiserazione, che si ritrovano in tante opere narrative e cinematografiche prodotte tra la metà del 1940 e gli inizi degli anni Cinquanta, ricche di suggestione e di epicità popolare. Né si vede l'Italia stracciona che ci aveva colpito nei precedenti film neorealisti: nel *Cristo proibito* anche i poveri sono vestiti dignitosamente.

Aveva ragione Chiarini nell'affermare che per il cinema neorealista «bisogna guardarsi dalle generalizzazioni quando tratta di codesti complicati rapporti e influenze e ricercar piuttosto nelle

<sup>22</sup> G. D'ARPE, *Moravia conformista*, in «Gazzetta del Mezzogiorno», 24 giugno 1951. Ma non è questa la sola recensione che in quell'anno accomuna l'opera di Moravia a quella di Malaparte.

<sup>23</sup> Cfr. S. TURCONI, *La poesia neorealista in Italia*, Milano, Mursia, 1977, p. 136.



single opere con quell'analisi e quel ripercorrimento del processo creativo che permettono di individuarli in concreto».<sup>24</sup>

Malaparte ha così ipotizzato col *Cristo proibito* una fusione tra Storia generale e psicologia individuale tentando di superare la *realtà* con la *speranza*, quasi che l' *ideale* giustificasse il *vero* per costruire, nel rapporto *cuore-ragione*, una possibilità di *sentire* e *pensare*, e solo un'operazione di sceneggiatura sarebbe riuscita a «dar vita» e «forma» a quel bagaglio di valori che costituiscono l'umanesimo ideale di ciascun individuo. Ne scaturiva un andare *oltre* la Storia, quella Storia ufficiale che dalla *Rivolta dei santi maledetti* in poi aveva perseguitato lo scrittore lasciandolo segnato di sangue e di morte e che ora, nel '50, si trasformava in *dopo-Storia* perché è da quel lontano libello del '21 che ha inizio l' *iter* di Malaparte dentro il tunnel della guerra di cui, col *Cristo proibito*, vedeva finalmente l'uscita. Lì, negli anni Venti, quando non era ancora sopita l'eco di Caporetto, Malaparte scopriva che quei *santi* (e tali perché miseri lavoratori, povera gente, contadini, artigiani...) erano stati mandati a morire in nome delle «falsità» ed «ipocrisie» dell'Italia retorica e delle medaglie, governata da «bacchettoni», «barbogi» e «parrucconi». Lì, tra la *maledizione* della rassegnazione, Malaparte aveva mostrato il suo sentimento *realmente popolare*, la sua visione morale, socialista e umanitaria, antiborghese e scapigliata verso una *rivolta* (tale era stata Caporetto) contro «politicanti» e «parolai», narrandoci una *storia di vinti vinti dalla Storia*.

In modo analogo ne *Il sole è cieco*, all'inizio di un altro conflitto mondiale, demistificava la guerra non fatta di *beaux gestes* o di *eroi*, ma vero macello e carnaio: guerra stupida e inutile che non serve a nulla come non serve a nulla la morte che la guerra giustifica, ed è *inutile* anche «invocare Cristo contro quel *bianco occhio cieco* senza palpebre e senza cigli, immoto nel cielo deserto della coscienza» (dalla *Dichiarazione necessaria* premessa a *Il sole è cieco*). Così di *morti inutilmente* si parlerà ne *La pelle* e di *inutili assassini* e di *morti per nulla* nel *Cristo proibito*, come sull' *inutilità della guerra*, sulla *carneficina inutile*, sulla *morte inutile*, sul «nulla... per cui metta conto di morire», sono piene le pagine di *Mamma marcia*, scritta in quegli anni in cui uscì *Il Cristo proibito*. Tra le altre considerazioni si legge ne *La pelle*:

In quei quattro anni di guerra non avevo mai sparato contro un uomo: né contro un uomo vivo, né contro un uomo morto. Ero rimasto cristiano. Rimaner cristiano, in quegli anni, voleva dir tradire. Esser cristiano voleva dire esser un traditore, poiché quella sudicia guerra non era una guerra contro gli uomini, ma contro Cristo. Da quattro anni vedevo torme d'uomini armati andar cercando Cristo, come il cacciatore va cercando la selvaggina. In Polonia, in Serbia, in Ukraina, in Romania, in Italia, per tutta l'Europa, da quattro anni, vedevo torme d'uomini pallidi andar frugando nelle case, nei cespugli, nei boschi, sui monti, nelle valli, per stanare Cristo, per ammazzarlo come un cane arrabbiato. Ma ero rimasto cristiano.<sup>25</sup>

Una materia che Malaparte trasformava in libri che lui definiva «romanzi» in quanto quella che ho chiamato la sua idea di romanzo in realtà altro non era che la realizzazione di opere che presentano, invece, tagli e cadenze cinematografiche, secondo la maniera propria di Hemingway di *narrare per immagini* e di *raccontare per sequenze*: tecnica tipicamente malapartiana<sup>26</sup>.

«Il cinema racconta per immagini», affermava Thomas Mann e se si avvicina all'arte è sicuramente per la sua qualità narrativa: «Le scene di un film, invece, sono natura quale la pura sollecitazione fantastica di un racconto suole evocarla nel lettore. Né gli attori di una pellicola hanno la presenza e la realtà fisica di un dramma. Essi sono ombre viventi. Non parlano, non sono, ma erano, erano tali e quali li vediamo: e ciò è pura narrativa»<sup>27</sup>.

<sup>24</sup> L. CHIARINI, *Arte e tecnica del film*, Bari, Laterza, 1965, pp. 268-269.

<sup>25</sup> Per questo accostamento Cristo-cane si veda la nota 59.

<sup>26</sup> «So già quali saranno le critiche che mi saranno fatte. Si dirà: altra cosa è raccontare per periodi letterari, altra cosa è narrare per immagini. Naturalmente, è un'altra cosa. E con questo? Questo si potrà dire di molti altri scrittori, non certo per me: dato che il mio modo di narrare, anche letterariamente, è proprio per immagini». Parole di Malaparte da *Appunti per un'intervista*, cit.

<sup>27</sup> Cfr. TH. MANN, *Sul cinema*, in *Scritti minori*, Milano, Mondadori, 1958.

E Demonsablon diceva che «l'arte del romanzo è l'arte della messa in scena»<sup>28</sup>. Non dimenticando che è possibile anche il contrario. Scriveva Chartier: «l'arte del romanziere è il ricordo. Il cinema si basa sul presente: l'azione in atto. Esclude il passato, il sogno sul passato che è proprio del romanzesco. Il nuovo dell'arte del cinema è il presente contemplato. L'oggetto del cinema, che non ha né passato né futuro, è l'eterno presente piuttosto che il tempo vero... Lo schermo non può mai imitare il romanzo, né il romanzo lo schermo nemmeno un poco».<sup>29</sup> Ma da Pratolini a Pasolini<sup>30</sup>, per indicare il periodo (anni '40-anni '60) che «contiene» *Il Cristo proibito*, le riviste di cinema sono piene di interventi sui rapporti tra cinema e letteratura sia in un senso (al cinema necessita la letteratura) sia nell'altro: «la cinematografia si liberi dalla letteratura», come scriveva Pirandello<sup>31</sup>.

*Narrare o descrivere?*, si chiedeva - a sua volta - Lukács in un noto saggio del '36<sup>32</sup>, affermando che «il racconto distingue e raggruppa; la descrizione livella ogni cosa» e, più avanti: «La descrizione rende tutto, presente. Si raccontano avvenimenti trascorsi, mentre si *descrive* ciò che si vede, e la 'presenza' spaziale conferisce ad uomini e cose una 'presenza' anche temporale. Ma tale presenza è una presenza sbagliata, e non è la presenza dell'azione immediata che è propria del dramma. La grande narrativa moderna è stata in grado di interessare l'elemento drammatico nella forma del romanzo proprio attraverso la conseguente trasformazione di tutti gli avvenimenti in passato. Mentre la presenza data dalla descrizione dell'osservatore è l'esatto antipodo dell'elemento drammatico. Si descrivono situazioni statiche, immote; stati d'animo degli uomini o stati d'animo delle cose; stati d'animo o nature morte.

Per quel che concerne la trasformazione operata da Malaparte del suo «romanzo» *Il Cristo proibito* in film ci sembrano, altresì, utili le comparazioni che Chiarini faceva, a livello generale, tra film e letteratura che assai spesso vengono formulate tenendo presente un certo tipo di film e un certo tipo di romanzo e gli elementi che in genere si mettono a confronto sono: la struttura narrativa, il conflitto drammatico e il personaggio<sup>33</sup>. Come vedremo più avanti. E Chiarini citava Lawson il quale, vedendo nel «modo della rappresentazione» (modo che distingue il film dalle «altre forme narrative») la sostanziale differenza tra film e romanzo, lo riduceva ad un fatto letterario (la sceneggiatura) svalutando la vera e propria realizzazione, in quanto: «L'assoluta originalità del cinema si manifesta nel modo più evidente nella originalità letteraria della sceneggiatura», la quale «sceneggiatura ha una posizione così precaria nel campo dell'arte che fino a poco fa era raramente considerata degna di pubblicazione».<sup>34</sup> Si potrebbe verificare il caso di una sceneggiatura che si rivela artisticamente un modesto copione, ma dalla quale si può realizzare un film di altissimo livello artistico, un capolavoro, un'opera eccezionale... e viceversa. Se pensiamo, poi, alla scrittura nel senso comune del termine, certo la tecnica cinematografica si allontana troppo sia per la materialità sia per l'aspecificità degli accostamenti impossibili: schermo = pagina bianca, cinepresa = penna, registrazione sonora = scrittura. Se consideriamo, invece, la «scrittura come attività testuale» allora è il film che può figurare da «interlocutore valido».<sup>35</sup>

<sup>28</sup> In «Revue des lettres modernes», n. 36-38 (vengono trattate le connessioni tra *romanzo e cinema*), 1958.

<sup>29</sup> E.A. CHARTIER, *L'action sur l'écran*, in «Propos», Paris, 1956.

<sup>30</sup> Di Pasolini ricordiamo gli interventi (poi raccolti in *Empirismo eretico*) su *Lingua della realtà*, su *Il «cinema di poesia»* e su *La sceneggiatura come «struttura che vuol essere altra struttura»*, quest'ultimo sulla sceneggiatura che può essere considerata una «tecnica» autonoma, un'opera integra e compiuta in se stessa. Secondo Pasolini, poi, il neorealismo si poteva considerare come un fenomeno di continuità, e non di frattura, col precedente cinema del ventennio.

<sup>31</sup> Già sul «Corriere della Sera» del 16 giugno 1929.

<sup>32</sup> Lo si può leggere in G. LUKÁCS, *Il marxismo e la critica letteraria*, Torino, Einaudi, 1973. Le citazioni riportate sono alle pp. 289 e 293.

<sup>33</sup> *Arte e tecnica del film*, cit., pp. 240-241, *passim* anche per le segnalazioni che seguono.

<sup>34</sup> Il libro di J.H. LAWSON, indicato dal Chiarini, è *Teoria e tecnica della sceneggiatura*, Roma, Edizioni «Bianco e Nero», 1951.

<sup>35</sup> Cfr. CH. METZ, *Linguaggio cinematografico e scrittura filmica*, in *Linguaggio e cinema*, Milano, Bompiani, 1977, pp. 291-294.

Soffermiamoci, perciò, sulla trama del *Cristo proibito* che strutturalmente è passato attraverso fasi diverse di elaborazione sia filmica sia testuale (documentata dai materiali ritrovati<sup>36</sup>) e segno di come il procedimento creativo sia costretto a piegarsi alle esigenze tecniche (creazione del film) per giungere ad un pubblico - sempre presente pur nella sua assenza - che partecipa al messaggio dell'autore solo attraverso la proiezione.

Da una storia cupa, indignata, che segna lo spettatore; da un paesaggio che non sembra avere una valenza geografica, ma piuttosto psicologica, sociale e politica<sup>37</sup>; da un'azione lenta, concentrata, fotograficamente ineccepibile, prende l'avvio la vicenda di Bruno (l'attore Raf Vallone, premiato a Berlino), un operaio trentenne, che torna a casa in ritardo, nell'autunno del 1950, dopo dieci anni trascorsi parte in guerra (sul fronte russo) e parte in prigionia (nei campi di concentramento sovietici). Gravano su di lui, oltre alle condizioni psicologiche di soldato sconfitto che rivede la sua patria vinta e il Paese distrutto, anche il lutto atroce che ha colpito la sua famiglia: il fratello Giulio di appena diciassette anni, denunciato come partigiano da un traditore, è stato fucilato dai tedeschi. Di questo tragico avvenimento Bruno era venuto a conoscenza in un ospedale americano della Germania dell'ovest dove si trovava ricoverato insieme ad altri prigionieri. Da quello stesso ospedale Bruno «invia» ai suoi compaesani una specie di messaggio attraverso i compagni che lo precedono nell'uscita: tornerà per scoprire il responsabile e per vendicare la morte del fratello. Non sappiamo niente di quest'uomo prima che un'impressionante carrellata ce lo mostri impresso lungo la china che lo conduce al villaggio della Toscana dove rientra dopo gli anni di assenza. Anzi Malaparte ci presenta un Bruno che crede ancora nel mito della vendetta e della giustizia individuale, che è poi la convinzione maturata da combattenti e prigionieri, nel loro intimo, durante gli anni della guerra e della reclusione<sup>38</sup>, e con tale convinzione egli resterà fin quasi alla fine del film<sup>39</sup>. Bruno deve uccidere (secondo lui), per rientrare nella società e per uccidere deve sapere e questo lo sorregge, con la sua maschera di tensione, fino al crollo finale, come se la funesta impresa della giustizia individuale incombesse su di lui e fosse la sua stessa maledizione. Sembrerebbe, pertanto, che la sua sensibilità avrebbe dovuto attenuarsi nel corso di questi lunghi anni di orrore e di sofferenza. Ma, come si vedrà più avanti dal colloquio con Assunta (la mamma di un suo commilitone), non ha neppure acquisito il senso della precarietà della vita umana se è arrivato ad ammazzare con le sue mani un amico che, ferito, non ha potuto seguire i suoi compagni rischiando così di cadere vivo in mano ai Russi. Bruno non si rende conto che dal 1945 al 1950 sono profondamente mutate le coscienze degli individui (e dei popoli) e che nessuno vuol più saperne di sangue, di rivendicazioni, di violenze, di lotte fratricide, come se improvvisamente tutti avessero

---

<sup>36</sup> E poi da me curati nel volume C. Malaparte, *Il Cristo proibito*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1992. In questa edizione pubblico la *sceneggiatura originale* inedita, la stesura elaborata (*trattamento*) e quella desunta dal film in circolazione (versione cinematografica definitiva). Ma non posso non ricordare anche la mia curatela delle *Opere scelte* di C. Malaparte, Milano, Mondadori "I Meridiani", 2003<sup>2</sup>.

<sup>37</sup> «Per gli esterni ho scelto una regione d'Italia dove la natura è magra, severa, essenziale, nuda. L'Italia di Giotto, di Masaccio, di Piero della Francesca: povera d'alberi, di acque, nuda di messi, una distesa ondeggiante di crete dove vive un popolo magro, taciturno, pieno di una profonda vita morale. La civiltà italiana è nata lì, in quelle terre, e quello è il popolo più antico d'Italia». (Cfr. *Appunti per un'intervista*, cit.).

<sup>38</sup> Una situazione psicologica, quella del reduce che ritorna dalla guerra e dalla prigionia con l'idea fissa di uccidere qualcuno, che viene riproposta da Malaparte, anche in *Mamma marcia*, la cui stesura è posteriore al *Cristo proibito* (cfr. nota 11), dove, nel colloquio tra il figlio e la madre che - insieme - ricordano l'altro figlio-fratello morto (una *triade* già presente nel *Cristo proibito*), si legge: «[...] Per un uomo che ha fatto la guerra, tutta la sua vita non è che uno scuro, profondo, inconscio ricordo della guerra, e dei suoi orrori [...]» (p. 131 dell'ed. cit.). E ancora: «[...] È così per tutti noi, che abbiamo fatto la guerra. È colpa della guerra, se per tutta la vita siamo stati ossessionati dall'idea di ammazzare qualcuno. Sembra strano, ma è così» (p. 133). Più avanti: «[...] Aveva paura di quella sua idea, non voleva diventare un'assassino [...]. Aveva ammazzato anche lui, in guerra, era anche lui dominato dall'idea di ammazzare qualcuno. Non sapevo che una guerra fosse una cosa così terribile. Non credevo che una guerra non finisse mai più, per coloro che l'han combattuta» (p. 134). L'idea del film (del *romanzo*) venne, dunque, sicuramente - come ho già argomentato - a Malaparte dopo la liberazione: proprio in quel momento in cui si assisteva all'odissea dei prigionieri di guerra che riprendevano il contatto con la vita civile, assetati di giustizia.

<sup>39</sup> Per le indicazioni delle scene appresso numerate si segue l'edizione de *Il Cristo proibito* cit. Cfr. sceneggiatura, 429.

perduto ogni fede verso quella libertà e quella giustizia per le quali avevano combattuto e sofferto e tanti innocenti erano morti. Troviamo scritto nel *Diario di uno straniero* a Parigi:

Gli uomini, dopo il 1914-18, andavano in cerca dell'ordine, della gerarchia, di una architettura dell'ordine. L'hanno cercato, e talvolta trovato, nel fascismo, nel comunismo, nel cattolicesimo. Gli uomini dopo il 1945 non cercano che la solitudine, la libertà, il senso dell'innocenza. Rifiutano ogni ordine antico, vomitano qualsiasi architettura, non sanno che farsene dell'ordine capitalista, comunista, cattolico. Non vogliono servire nessuna chiesa. Non credono più a niente. Hanno perfettamente ragione di non credere più a niente.<sup>40</sup>

Bruno è uno di quegli uomini, poveri, semplici, schietti, segnato fisicamente dalle privazioni che, come tutti gli altri della sua generazione, è vissuto da sempre in lotta con la stupida, inutile violenza della tirannia, come se non bastassero le guerre, le carestie, le invasioni, l'odio civile, l'avara natura: uomini stanchi di odio e di stragi<sup>41</sup>. Una consapevolezza che traspare anche dal muto comportamento dei paesani di Bruno, i quali non vogliono più patire per nessuno, nessuno crede più nella potenza liberatrice del sacrificio e la stessa libertà - priva di quel medesimo spirito di rinuncia - altro non è che una forma larvata di schiavitù. Miseria e delusione hanno piegato la schiena di tutti ed ognuno accetta, con triste rassegnazione, non solo la propria sofferenza (e quella della famiglia) ma anche l'infelice povertà degli altri legata alla pena dell'umiliazione. Un adattamento che è altresì «garanzia» di pace e di pane, oltre a rivelarsi una forma di egoismo per paura di nuove lotte e nuovo sangue. È del resto questo non solo lo «stato morale» del piccolo e sperduto paese di Bruno, ma di tutta l'Europa anch'essa distrutta e prostrata dal conflitto mondiale (una tesi già svolta da Malaparte in *Kaputt* e negli «scritti di guerra», s'è detto) e, come se non bastasse, delusa dalla «liberazione» (si leggerà, da lì a poco, in *Mamma marcia*).

La «morale» della rinuncia, dell'egoismo, della viltà, della paura, trasforma inevitabilmente in schiavi, corrompe con la sua decadenza il tessuto sociale, indebolisce di fronte al domani dal momento in cui si muta in violenza dentro di noi, pronta ad esplodere in ogni momento. Finché uno pena per se stesso, per la sua miseria, della moglie e dei figli; finché uno piega la testa e si rassegna in silenzio, allora tutto va bene: pare anche un buon cittadino e un ottimo padre di famiglia. Ma se uno soffre per il prossimo, per l'altrui miseria al fine riscattarla, per l'umiliazione degli altri uomini, allora diventa un uomo pericoloso e un nemico della società. È questo, fondo, il concetto che Malaparte introduce nell'opera e che mette in bocca prima a Padre Antonio (poi Mastro Antonio) e poi all'Eremita (secondo le varie stesure). La paura, l'egoismo, la schiavitù morale, l'ingiustizia sociale tutta la miseria dell'uomo hanno origine da questa *proibizione* (imposta e nel contempo accettata con passività che lo scrittore chiama il «Cristo proibito») e che è intesa come parte quell'insegnamento del Cristo che la società moderna (quella che dopo la guerra s'è costruita una nuova morale) rifiuta e impedisce, in quanto è proibito soffrire per gli altri<sup>42</sup>.

Tutti, perciò, in paese accolgono il ritorno di Bruno con angoscia e sospetto (avrebbero preferito che fosse morto in guerra), perché non soltanto temono di farsi complici dell'opera di giustizia che egli intende compiere, ma sopra ogni altra cosa appaiono sgomentati dalle conseguenze per quell'atto di vendetta individuale. Sono consapevoli, infatti, che la libertà, la pace, la giustizia conquistate con sacrificio e a duro prezzo, sono fragilissime e basterebbe una sola goccia di sangue per ricominciare daccapo: sangue chiama sangue, innescando una nuova spirale di odio. E quel senso di paura aleggia sull'intera storia: tutti voltano il viso o gli rivolgono la parola con palese timore quando Bruno si aggira per le strade del paese fissando ognuno negli occhi col suo implacabile sguardo indagatore proteso a capire, a sapere, ad accusare. Anche perché tutti sono a conoscenza di come andarono i fatti e del nome dello sciagurato che ha tradito il fratello, ma nessuno ha intenzione di rivelarlo. Un'omertà che tormenta, rode e strazia l'inflessibile ed

---

<sup>40</sup> Firenze, Vallecchi, 1966, p. 251.

<sup>41</sup> Nella scena 136 della sceneggiatura (poi tolta nel film insieme all'intera parte che doveva svolgersi in casa di Andrea) Malaparte fa dire all'amico di Bruno: «[...] La gente non vuol più soffrire. [...] Non voglion più saperne di ammazzarsi tra loro». Cfr. dialogo di Andrea.

<sup>42</sup> Cfr. Sceneggiatura, 222-223.

ossessionato Bruno fino a caricarlo sempre più emotivamente. In sua presenza ed alla sua insistente muta domanda («Chi è stato?»), nessuno risponde: né la madre e neppure Maria (la piccola orfana raccolta pietosamente in casa sua poi innamorata di Bruno che aveva promesso di attendere), la quale, quando era giunta in paese la voce che Bruno era morto in Russia, si era concessa a Giulio («Era come se mi fossi data a te...gli ho voluto bene perché era l'unico modo di esser tua» - confessa a Bruno). Perfino il padre (paralitico, reso quasi folle per la morte dell'altro figlio) insulta il prigioniero che ritorna, e non gli dimostra alcun affetto.

Chiari segni del muro di paura e di egoismo erettosi tra Bruno e gli altri i quali, leggendo il delitto nei suoi occhi, lo fuggono come un appestato: tutti sanno e nessuno parla. Ma accanto alla paura, nascosta nell'animo della gente, Malaparte evidenzia anche il loro oscuro senso di colpa. La volontà di vendetta di Bruno, infatti, costituisce una minaccia non solo per il traditore di suo fratello, ma per tutti, per ogni paesano, per la mentalità sociale che si è formata attraverso il lungo e doloroso travaglio della guerra prima, poi delle miserie e delle delusioni degli anni durante e dopo il conflitto, infine della liberazione. L'affermazione dell'Eremita («La libertà ci è costata cara... C'è costata sacrifici ed eroismi bellissimi, ma anche errori e delitti») mantenuta nelle tre stesure, rivela il dramma nascosto di quella povera gente e la vera natura del protagonista che, tutto teso nella sua implacabile volontà di giustizia, si aggira senza posa per le strade del suo paese quasi fosse lo spettro di quella libertà e di quella giustizia per cui tutti hanno sofferto (la «speranza in un mondo nuovo») e che ha lasciato - nel cuore degli uomini - solo delusione e paura.

Bruno è così anche un eroe solitario e come tale si muove e agisce all'interno di un contesto ambientale che sembra sfuggirgli, solo anche di fronte a sua madre, la quale sa e tace. Nella (l'attrice Elena Varzi, anche lei premiata a Berlino), che Bruno aveva lasciato giovanetta e che ora ritrova donna, è l'unica che lo avvicina - più che per simpatia o amore entrambi perduti ormai nei giorni lontani di quando erano ragazzi - spinta da un oscuro e angoscioso sentimento di colpevole umiliazione. Nella appare anche lei come una «eroina», ma è soprattutto una vittima della lotta resistenziale e se anche ha voluto bene a Bruno prima della guerra, ora sa che deve reprimere quel sentimento e rinunciare a lui, sia perché ha avuto un bambino dai tedeschi<sup>43</sup>, sia perché il traditore di Giulio è proprio suo fratello Pinin. Nella quindi è, come Bruno, Giulio, il Pinin, e tanti altri personaggi, una vittima di quegli anni terribili: vittima innocente e inutile alla stessa stregua degli altri, *vinti* - tutti - dalla Storia. Ciò che la spinge tra le braccia di Bruno non è quindi affetto - ormai sbiadito e reso freddo dal tempo e dalle circostanze - ma è la *colpa* del fratello. Spiare Bruno, sorvegliarne i movimenti, interpretarne i gesti e le parole costituiscono i comportamenti del suo tormento ma anche reazioni provocate dal timore che egli riesca, prima o poi, a sapere il nome del traditore del povero Giulio ed essere costretta a difendere la vita del fratello contro Bruno. Un groviglio di sentimenti indistinti tra amore, speranza e colpa.

Nella è quindi come tutti gli altri: la colpa altrui genera un senso di colpa ed il suo tormento è lo stesso di tutti, e sono gli spietati e freddi sguardi di Bruno, che cerca in ogni volto il viso del traditore di suo fratello, ad infondere in ognuno una profonda angoscia, come se i suoi occhi risvegliassero in ciascuno il senso atavico di oscure responsabilità e antichi torti comuni. Così alle varie *colpe* individuali si innestano le *colpe* generali della guerra intesa come *colpa* di tutti: l'impossibilità di fare qualcosa, il non sapere (allora) che era *colpa nostra* o il saperlo troppo tardi<sup>44</sup>. Come soluzione narrativa sarà Mastro Antonio, un vecchio falegname - e ci sembra evidente il richiamo al «mestiere» del Cristo - che tutti rispettano per la sua bontà e venerano come uomo giusto e pio, ma anche lui travagliato da un sentimento di colpa per un passato assassinio, che vive isolato col suo «inferno» dentro (da una vita taciuto e nascosto) ed alla disperata ricerca di un sacrificio che possa riscattarlo e liberarlo da quell'ossessione, sarà Mastro Antonio - dicevo - ad intervenire per salvare Bruno. Mastro Antonio, un povero operaio ignorante, simbolo delle umili

---

<sup>43</sup> Malaparte, sia nella stesura originaria che in quella ridotta, mette due volte in bocca a Nella la parola *puttana* con la quale la giovane si autodefinisce per il comportamento tenuto coi tedeschi. Lo scrittore ha poi smorzato l'uso dell'epiteto nella stesura definitiva limitandolo ad una sola volta e cambiando l'altra con *disgraziata*.

<sup>44</sup> Cfr. il dialogo iniziale tra Andrea e il contadino.

origini della salvezza (singolare messaggio che ritroveremo in alcune opere cinematografiche di Pasolini), è sorretto da una fede semplice, quanto ingenua, nell'innata bontà dell'uomo e tutto ciò che ha visto e sofferto negli anni della guerra e della lotta civile lo hanno convinto che gli uomini sono incapaci di salvarsi da soli, che l'umanità è a tal punto delusa, avvilita dall'egoismo e dalla paura, corrotta dall'odio e dalla violenza, che non sarà mai in grado di redimersi con le proprie forze. «L'unica forma di giustizia è il sacrificio» - dice (con relative varianti nelle tre stesure) Mastro Antonio durante la serata trascorsa a parlare con Bruno invitato a seguirlo nella sua isolata e povera casa (con la simbolica offerta di cena, quasi richiamo evangelico all' *ultima cena* del Cristo, prima di morire) per rivelargli «chi è stato a tradir suo fratello», mentre il paese è in allegria e la folla canta, ride, balla nelle cantine dove si festeggia la vendemmia.

Se un uomo accettasse di sacrificarsi per il prossimo e prendesse su di sé le colpe di tutti offrendo il suo sangue per lavare i misfatti altrui...il suo sacrificio salverebbe l'umanità. Ma neanche il drammatico colloquio sulla «giustizia» riesce a piegare Bruno, ossessionato da una sua volontà di giustizia. Né serve la terribile confessione che Mastro Antonio fa a Bruno raccontando che molti anni prima ha ucciso un suo simile e che da allora - non essendosi sottomesso alla giustizia degli uomini - sta espiando il suo delitto facendo opere di bene, sacrificandosi per gli altri, soccorrendo la miseria e la disperazione umane, vivendo della carità dei poveri: «Un assassino che sconta il suo delitto facendo un po' di bene a chi soffre - confessa Mastro Antonio - lo sai, ora, quel che sono Bruno? Ecco quel che saresti anche tu, per tutta la vita, se io non riuscissi a salvarti». Risponde infatti Bruno: «Quel che avete fatto è giusto, avete ucciso con giustizia» (secondo le diverse redazioni).

L'asceta Mastro Antonio, un personaggio dal cuore antico, un Cristo moderno, una sorta di «fra' Cristoforo» manzoniano col suo passato da riscattare impiegando il tempo a fare il bene e al quale risulta impossibile convincere Bruno che non c'è giustizia<sup>45</sup> in chi uccide né in chi giudica gli assassini, e che proprio lui, creduto un «santo», altro non è che un pover'uomo come tanti che hanno ceduto al male, vigliacco e macchiato, disgraziato e sporco alla stessa stregua di tutti. E si rivela inutile perfino il tentativo di Mastro Antonio di far capire a Bruno che la vendetta è sterile e che, se anche lui in gioventù ha ucciso per farsi giustizia, ha capito - troppo tardi - dal rimorso rimasto dentro di lui che era meglio *perdonare*. In un crescendo di tensione finale che lo stesso colloquio porta al parossismo, al povero falegname non resta altro che ingannare Bruno per salvarlo, sostituendo l'innocenza con la colpa, e spingere Bruno, in tal modo, ad ucciderlo<sup>46</sup> facendogli credere di essere stato lui a tradire il fratello Giulio, così il giorno in cui Bruno saprà il vero nome del colpevole non potrà più fargli del male avendo già Mastro Antonio pagato per lui: l'agnello, simbolo della redenzione nel Cristianesimo, si è sacrificato. Questo postulato bisogna ammetterlo fin da adesso: Bruno è l'angelo della vendetta, non è tornato se non per cercare e punire il miserabile. Finalmente trova un uomo giusto, una reincarnazione di quel Cristo che è morto sulla Croce per espiare la *sua colpa* e riscattare i *peccati degli altri*: Mastro Antonio è colui che porta la *croce* fino al Calvario finale.

Bruno sa bene che l'umile falegname (il Cristo-operaio) è incapace dell'atto di cui si accusa, nondimeno lo ucciderà, e la scena della morte è così intensa che noi accettiamo il suo gesto, gesto assurdo ma che lo libera dall'ossessione: l'innocente ha pagato per il colpevole, il quale, quando si denuncia (tra qualche scena), Bruno non lo punisce poiché la vittima, che ha voluto offrire in olocausto ai Mani di suo fratello, è già stata immolata: qualcuno ha comunque pagato. Di lì a poco, quando Bruno all'alba scende in paese e, appena entrato in casa, va a lavarsi le mani sporche di sangue, la madre che nel suo presentimento di morte lo sta attendendo insieme a Maria, urla:

---

<sup>45</sup> Per il discorso sulla giustizia tra Bruno e Mastro Antonio si vedano i dialoghi dalla scena 429 in poi.

<sup>46</sup> Da notare come Mastro Antonio cerchi di spingere Bruno ad ucciderlo con la *lima*, lo stesso arnese con cui anche lui, anni addietro, aveva assassinato un suo simile. La *lima* *inchioda* Mastro Antonio (che muore così «come Cristo») ad un braccio della *croce* appoggiata ad una parete della stanza. Completa la gestualità di Bruno (per un altro chiaro richiamo evangelico) il *distacco* dalla Croce e la *deposizione* sul banco del falegname (cfr. scene 448-451). Le stesse scene sono state mantenute anche nel film con la variante della *croce*, sostituita da un *asse* di legno.

«Bruno! che hai fatto! Hai ammazzato il Pinin!», rivelando così, inavvertitamente, al figlio il nome tanto cercato per giorni e giorni. Allo scontro finale tra l'esile e pallido ragazzo Pinin, fratello di Nella, e il duro e gelido Bruno fanno da «coro» (quasi moderno innesto dal modello tragico greco) l'intero paese, le voci che corrono di casa in casa, gli uomini che si «armano», scendono in piazza pronti alla lotta accompagnati dalle donne, anch'esse dal volto deciso, e tutti, fianco a fianco, con una «fredda determinazione» seguono i due che si stanno avviando fuori paese per consumare la vendetta. Un muro umano, «chiuso, stretto, ansante», guidato da Nella e deciso ad impedire un altro omicidio. Hanno paura che una sola nuova goccia di sangue fraterno faccia tornare ai tempi maledetti dell'odio, del sospetto, della violenza e che tutti siano pronti ad ammazzarsi fra loro, in una spirale senza fine, pur di allontanare dai propri figli il pericolo che ancora una volta - nonostante il conflitto sia finito - incombe sulla pace delle loro case, innescando una pericolosa faida.

Il microcosmo paesano dove si svolge l'azione del *Cristo proibito* rispecchia, in fondo, l'immagine di tutta l'umanità (l'Italia, l'Europa...) ancora dolorante per le ferite causate dalla guerra e dalla lotta fratricida. «Basta col sangue», si legge nella stesura elaborata *trattamento*), come se la paura del sangue facesse tornare negli animi (e nella mente) la sete del sangue, il furore delle stragi ormai inutili, insieme alle angosciose domande: non è dunque bastato il sacrificio di tanti uomini caduti per la libertà e la giustizia a riportare la pace nel mondo? A che è servito il martirio di tanti senza colpa? Così corrotta è la società umana se neppure il sacrificio dell'innocenza riesce a salvarla dall'odio e dalla violenza? La voce di Mastro Antonio morente («...ho pagato anche per lui», trasferita nelle due ultime stesure in bocca al protagonista che la ripete a se stesso) riecheggia nella mente di Bruno che, bloccato da quel richiamo interiore, non ha più la forza di uccidere il Pinin. *Tra* Bruno e il Pinin c'è il sangue di Mastro Antonio, di un innocente che frena e blocca la vendetta perché è morto un «puro», il che può significare che il voto profetico di Mastro Antonio si avveri, ma ci fa pensare anche che Bruno risparmi il Pinin non per amore ma perché la sua sete di sangue si è estinta col sangue e che - cinicamente - c'è un colpevole che, tutto sommato, approfitta di questa situazione.

E quando, insieme, fanno ritorno al paese, l'incubo che gravava sugli animi sembra sciogliersi, i cupi visi si schiariscono, si dissipano le nuvole di morte nella mente. La vita serena ritorna, gli uomini si avviano al lavoro consueto che riprende nei rumori (e nelle sensazioni uditive delle descrizioni: «strepito di voci, cigolio di carri, nitriti di cavalli, muggiti di buoi, grida di ragazzi, stridio di rondini») e nell'affaccendarsi intorno alle cose, agli attrezzi delle quotidianità, come se Bruno fosse stato sempre in mezzo a loro e non fosse accaduto nulla e come se il paese, bloccato fin dall'arrivo di Bruno, si rimettesse in moto in questo momento. Un rituffarsi con più lena nella vita per sostenere i due, recuperati alla comunità ed alla socialità, e per sentirsi solidali con loro. Ancora una volta il sangue di un innocente (Mastro Antonio) ha liberato gli animi dall'odio e dalla violenza, anche se - confessa Bruno chiedendo aiuto alla madre con le sue mani sporche di sangue - non voleva che fosse un innocente a pagare per gli altri (seconda e terza stesura). Nei «quadri» conclusivi appaiono in tutto il loro vistoso mutamento i rifacimenti operati da Malaparte.

La ritrovata pacificazione (nella stesura originale), protesa verso un futuro di operosa speranza e fratellanza, sugellata dalle lacrime finali che lavano tutto in una sorta di simbolica purificazione evangelica. L' *ombra dolorosa* che scende sul volto di Bruno è indice del suo segreto (assassinio non rivelato) con cui la storia si chiude e vede Bruno e Maria insieme (la madre li segue con gli occhi) che vanno verso la casa di Mastro Antonio: la torre solitaria sulla nuda collina (quasi Golgota) dove il Cristo proibito giace nel suo ultimo e più sereno sonno. La confessione dell'uccisione dell'innocente (nella «seconda» redazione) il cui sangue ormai versato ha riscattato le colpe altrui col conseguente perdono della madre perché anche il figlio è innocente. Ma l'affermazione di Bruno nella chiusa: «No, mamma, le lacrime non bastano a lavare il sangue» (non conclusiva nel testo definitivo) suggella l'incontro della madre col figlio e rivela la non accettazione di Bruno della purificazione come perdono.

Infine, nella sceneggiatura desunta dal film, l'angoscioso e drammatico *urlo* finale (di cui si dirà più avanti) di Bruno (solo, che si inerpica sulla collina, inseguito da Nella), disperatamente rivolto verso la casa-torre-tomba di Mastro Antonio eretta (quasi come una Croce sul Calvario), contro un cielo biblicamente tempestoso, sembra proporre sì il destino di Bruno, che è quello di espiare soffrendo e pagando per gli altri (e che in fondo è la sorte comune di quanti amano la giustizia e la libertà) ma risuona anche come una protesta di tutti gli uomini buoni e liberi proprio contro quel comune destino dell'umana famiglia. Perché devono sempre essere i puri (innocenti) a pagare per i peccatori (colpevoli)? È necessario il loro sangue (sacrificio) per far nascere la giustizia? Che equivale a chiedersi: quando non sarà più necessario il sangue degli innocenti per salvare il mondo? Quando dal sangue degli innocenti nasceranno finalmente la libertà e la giustizia? L'assenza di una risposta ci sembra annulli l'intenzione originaria di Malaparte di concludere in modo positivo la «narrazione» che si sarebbe risolta così con un «lieto fine».

Ma, nonostante le varianti segnalate, resta intatto un concetto: che solo alla fine del «film» l'*eroe* Bruno comprende il significato del sacrificio (più o meno accettato) dell'umile falegname. I rapporti: segreto-coralità, confessione-perdono, disperazione-solitudine, proposti dallo scrittore nelle varie stesure-passaggi della sceneggiatura, segnano il superamento di un eccesso retorico ed indicano la necessità di liberarsi di una *narrazione* superflua. Ovviamente la necessaria scarnificazione del testo operata a fini cinematografici<sup>47</sup> va certo a discapito della letterarietà e della poeticità del racconto scritto, incidendo anche sulla struttura globale dell'opera la cui «parola» è stata sostituita dall'«immagine». Forse lo stesso Malaparte si era reso conto, man mano che elaborava il suo «romanzo» in «sceneggiatura» e poi in «immagini», dell'inevitabilità di un simile procedimento che trasformava il sentimentalismo del «romanzo» nella «durezza» del film, se in un «comunicato stampa» così scriveva:

Col mio primo film *Il Cristo proibito* presento al pubblico italiano e internazionale un'opera che fa appello all'intelligenza e alla sensibilità degli uomini moderni di fronte ad alcuni problemi tipici del nostro tempo, che nel mio film sono impostati e trattati con durezza, senza alcun riguardo per i falsi sentimentalismi né per il gusto convenzionale. Ritengo che valga la pena, anche nel cinema, affrontare i problemi fondamentali della nostra età, piuttosto che divertire (e al tempo stesso ingannare) il pubblico con argomenti banali, e di troppo facile presa. Ho voluto infatti mostrare come un popolo intelligente, e di antica civiltà, quale il popolo italiano, possa affrontare e risolvere da sé, da sé solo, i

---

<sup>47</sup> È comunque, quello di ridurre il *corpus* iniziale della sceneggiatura, un procedimento normale dal momento in cui i «copioni» cominciano a circolare tra gli addetti ai lavori. Durante le varie fasi di *realizzazione* (di *creazione*) le scene possono essere «spostate», gli ambienti usati in modo diverso da quello previsto o adattati ad altre situazioni, le battute possono essere invertite e via dicendo. Scrive Chiarini: «[...] anche il regista più sornito di talento e di fantasia, durante le riprese [...] modificherà i piani e le inquadrature stabilite, accorcerà sequenze, ne aggiungerà di nuove, adatterà battute alle situazioni e agli attori, e poi ancora in sede di montaggio invertirà l'ordine delle inquadrature e delle scene, taglierà pezzi interi, spesso per centinaia di metri. Il che vuol dire che fino all'ultimo anche il regista più passivo è portato a modificare la forma della sua opera, e, quindi, gli elementi che astrattamente ed empiricamente si chiamano soggetto, trattamento, sceneggiatura, montaggio, ecc., ma che in definitiva sono tutti sempre e insieme presenti in ogni singola fase della creazione, che è creazione di un film e cioè una forma unica ed autonoma» (cit., p. 60). Raf Vallone ricorda che «si andava in giro con dei foglietti in mano dove ogni volta si scrivevano le battute da dire che venivano formulate da Malaparte all'istante, in quanto la realtà non era determinata dalla sceneggiatura ma dalle situazioni che via via si verificavano, da un aggiornamento necessario da effettuarsi con modifiche, cambiamenti, correzioni» (testimonianza dell'attore a chi scrive). Fino al lavoro di montaggio col quale si interviene per ulteriori soluzioni e «tagli». Ricorriamo ancora al Chiarini: «Per la verità un primo montaggio viene fatto contemporaneamente alla ripresa perché così si ha modo di vedere le eventuali deficienze di questa e portare quelle correzioni e integrazioni che si ritengono necessarie. Si tratta di procedimenti pratici di lavoro perché, come si è detto, consistendo l'essenza del film nel montaggio, esso idealmente comincia fin dal trattamento e anche le riprese vengono fatte tenendo presenti i possibili effetti del montaggio. [...] Mediante il montaggio la struttura cinematografica (prevista nel trattamento), il cosiddetto montaggio analitico (previsto in sede di sceneggiatura), la stessa recitazione, prendono il loro aspetto definitivo giacché è possibile in questa sede tagliare o mutare l'ordine delle sequenze, spostare quello delle inquadrature, utilizzare un pezzo piuttosto che un altro. Considerazioni contenutistiche possono suggerire un determinato impiego del materiale, sia in rapporto ai valori di ogni singolo pezzo sia in rapporto al parlato o al contesto del film nonché agli effetti sonori e musicali. Al montaggio vero e proprio si giunge, come si è detto, con un materiale abbondante e vario, che sarà tanto più vario quanto meglio il film sarà stato girato proprio in previsione di queste ultime possibilità» (pp. 119-120). Praticamente la sceneggiatura può essere considerata solo un abbozzo, utile ai fini realizzativi non creativi.



problemi tipici del nostro tempo, ad esempio il problema dell'innocenza e della responsabilità individuale e collettiva, senza l'aiuto di nessuna autorità costituita, senza l'aiuto cioè né della Chiesa, né dello Stato, né dei partiti politici.

Come se la società descritta nel film fosse stata dallo scrittore volutamente *isolata* da tutto ciò che avrebbe potuto richiamare il dramma sociale nella sua cornice locale. Si ha l'impressione di vivere in un paese governato direttamente dal popolo e unicamente dalla coscienza degli uomini. Ma:

A noter - precisava Malaparte in un'intervista - que je n'entende pas prendre une position d'anarchiste. Je sors simplement du cadre du conformisme politique et social. Les ouvriers qui sont les protagonistes de mon film ne sont pas communistes, et même s'ils le sont, cela ne les aide pas à résoudre, dans la liberté de leur conscience, les problèmes que leur pose la réalité sociale actuelle.<sup>48</sup>

Lo scrittore portando come esempio la «sua» processione senza preti<sup>49</sup>, quella che Palazzeschi aveva definito «macabro-carnascialesca» e dava la «misura dell'ingegno dell'autore»<sup>50</sup> e Sadoul come «une fête chrétienne, renouvelées des Etrusques, où l'on immole une sorte de Minotaure pour expier les péchés du monde»<sup>51</sup>, così proseguiva nel «comunicato stampa»:

È una processione scaturita spontanea dalla fantasia popolare, da un'esigenza proletaria tesa ad esprimere il proprio religioso fuor dagli schemi convenzionali. Nel mio film non appare mai un rappresentante dell'autorità religiosa né un rappresentante dell'autorità laica, come se il film fosse ambientato in un paese assolutamente libero, fuor d'ogni morale di Stato, d'ogni morale autoritaria. Il popolo del *Cristo proibito* è infatti un popolo libero, e civile, che da se solo sa trovare le vie della propria salvezza, così nel campo sociale come in quello morale. Le eventuali opposizioni che mi potrebbero venire da chi credesse di vedere nel mio film un'offesa alla morale propria di quelle autorità da me volutamente ignorate, cioè le autorità religiose e laiche, non mi preoccupano: poiché un giudizio obiettivo su un'opera d'arte, buona o cattiva, la può dare solamente il pubblico. Specie un pubblico libero da ogni specie di asservimento.<sup>52</sup>

<sup>48</sup> Rilasciata a «Nice-Matin», mardi 17 avril 1951.

<sup>49</sup> Sceneggiatura, 320-321 e sgg.

<sup>50</sup> A. PALAZZESCHI, *Il Cristo proibito*, in «Epoca», n. 28, 21 aprile 1951.

<sup>51</sup> G. SADOUL, in «Les Lettres Françaises», 14 juin 1951.

<sup>52</sup> Il «comunicato stampa», ma potrebbe essere benissimo il testo di un'intervista o una presentazione approntata per qualche occasione e legata alla proiezione del film, è stato trovato tra le carte che accompagnano la sceneggiatura del *Cristo proibito* conservate nell'archivio del Museo del Cinema di Torino. Il testo, che non risulta edito, è di una pagina dattiloscritta (29 righe, con alcune correzioni apportate a macchina) ed era insieme ad un «riassunto» del *Cristo proibito* (due cartelle dattiloscritte, quest'ultimo, con qualche intervento a mano della cui paternità malapartiana non sono certo, già pubblicate - tagliate delle ultime cinque righe - da G.B. GUERRI nella *Vita di Curzio Malaparte*, cit., pp. 244-245) ed altre cinque fitte cartelle dattiloscritte (con caratteri diversi dai precedenti) poi pubblicate con alcuni «tagli» (in «L'Occhio magico», dicembre-gennaio 1951) e precedute dal seguente «cappello»: «Passando dalla letteratura al cinema, Curzio Malaparte ha visto rinnovarsi intorno al suo 'Cristo proibito', già prima che questo venisse presentato al pubblico, l'atmosfera polemica che accompagna di solito l'uscita d'ogni suo libro. Perché? Rispondiamo all'interrogativo pubblicando, per primi, la trama di questo film esplosivo». Tra le medesime carte è stato rinvenuto (41 righe dattiloscritte in una cartella e mezza) un altro testo, che risulta inedito, intitolato *Il Cristo proibito*, del quale non ci è possibile - allo stato attuale - ricostruire né la paternità né il contesto. Si tratta di un dialogo che, per il riferimento all'Europa e per le considerazioni che vengono fatte, ci fa pensare - nonostante il titolo - ad un passo di *Mamma marcia*, ad uno cioè dei tanti dialoghi tra madre e figlio, ma potrebbe anche essere riconducibile, come argomentazione, a *Kaputt* o a *La pelle*, opere dove frequenti sono le riflessioni sull'Europa. Questo il testo: *Il Cristo proibito*. «Son crudeli. Sono il popolo più crudele d'Europa» disse M. «Che vuol dire esser crudele? Vuol forse dire esser uomo?» «Vuol dire esser uomo?» «Un uomo bisogna giudicarlo come uomo. È ridicolo pretendere che l'uomo non sia crudele. È belva. La civiltà classica non ha mai preteso a render gli uomini meno crudeli» «E il cristianesimo?» disse M. «Oh, il cristianesimo! Vi son popoli che si sono sviluppati fuori del cristianesimo. I tedeschi, fra questi. Dite che i tedeschi non sono cristiani. Ma non dite che son crudeli. Non vuol dir nulla. E poi...» «E poi che cosa?» disse M. Accese una sigaretta, e in quel gesto si accorse che gli tremavano le mani. «E poi, che cosa dobbiam render conto, noi europei, all'America? Non abbiamo da render conto nulla e a nessuno. Render conto della crudeltà, cioè dell'antichità, della classicità dell'Europa, a degli americani. Tu vois, ça d'ici?» «No, non dobbiamo render conto di nulla a nessuno. In questo hai ragione» «L'Europa è un paese crudele, un paese pieno di ferocia, di crudeltà, di violenza, di sete di sangue, di shadefreude. Questa è l'Europa. E chi vorrebbe pretendere di mutarci? Siamo quel che siamo, e chi non ci vuol così se ne vada per i fatti suoi. Una guerra come questa, una simile disfatta, eh, ne abbiamo viste di peggio. L'Europa non morirà certo per così poco» «Non morirà, forse, - disse M. - ma penso che bisogna andarsene. Via dall'Europa. Che ci facciamo, qui, in attesa di scannare nuovamente, fra cinque o sei anni, o di essere scannati. Perché questo è il destino

La «sua» processione terrificante che ci richiama in più punti Eisenstein e alla mente i sacri cortei spagnoli del venerdì santo, ma semipagana e laica, che marcia sulla piazza come un battaglione (quasi dovesse andare all'assalto di qualcosa, del *male* forse)<sup>53</sup>, al suono potentemente ritmato dei tamburi, con croci e senza preti (ma nel film non si vede né un solo carabiniere né una sola guardia di pubblica sicurezza), solo formata da un popolo con le maschere in faccia, è estremamente proletaria che non rinnega, per questo, Dio. E ci dà la misura dell'arte di Malaparte, che è:

esattamente il contrario di quanto i superficiali più o meno in buona fede sogliono compiacersi di asserire. Essa sta tra *l'art pour l'art* e *la mission pour la mission*, le due formule dell'estetica semplicistica e, nel contempo, farraginosa, suggerite da Giorgio Brandes e sviluppate, principalmente, dai cattedratici dell'espressionismo tedesco. Lo capii, assistendo alle prove di una processione i cui elementi ieratico-mistici, vivificati da un senso di purissima lirica giottesco-francescana, perfettamente armonizzavano con altri grottesco-romantici, sorretti, per così dire, da una prosa spietatamente dimostrativa. I medesimi elementi, in fondo, che caratterizzano le prime opere, specialmente *Sodoma e Gomorra*, e che si ritrovano, portati alle estreme conseguenze da un esasperato ed esasperante bisogno di verità, in *Kaputt* e in *La pelle*. Non si tratta dunque di barocco romantico o di surrealismo, come hanno sentenziato due eminenti critici francesi, Robert Kemp e Maurice Nadeau, bensì, semmai, di quel neo-romanticismo che domani potrebbe essere la formula di una affrancata letteratura europea: di quel movimento che si delinea, e qua e là già s'impone, come irresistibile reazione tanto al verismo più crudo della letteratura americana, quanto al razionalismo conservatore della cultura occidentale.<sup>54</sup>

Nella processione, spiegava Malaparte in un'altra intervista, alcuni fondamentali simboli cristiani vengono ripresi nella loro rappresentazione evangelica. E anzi, tale rappresentazione evangelica, già di per se stessa molto poetica e spiritualistica, viene qui portata ad un grado di spiritualizzazione ancora più acuto. Premesso che in effetti non si tratta di una processione, ma piuttosto di un corteo, diciamo così, pagano, vediamo che le maschere che aprono la sfilata non sono che calchi di una statua di Apollo, mentre il cristianissimo concetto che la morte del singolo non arresta, ma anzi rafforza la vita dei sopravvissuti, è simbolicamente rappresentato dal teschio (che segue i fratelli della misericordia) e nei falciatori (vita dei sopravvissuti) che precedono il cavallo. L'uomo a cavallo, con la maschera bovina, si identifica nel demonio (e viene frenato nella sua opera malefica dalle due maschere informi che vogliono simboleggiare gli Angeli)<sup>55</sup>. L'operaio (con tuta «Pirelli») mascherato con la testa di bue (residuo medioevale dello spirito del male e suggestivo richiamo alle antiche tradizioni) è, altresì, il simbolo del diavolo moderno ed incarnando il proletariato costituisce un demonio per la società capitalistica.

Quella che Malaparte, in più occasioni, aveva chiamato «razza marxista» (che non aveva nulla a che vedere col *comunismo* ufficiale inquinato da «elementi borghesi») nata, nel dopoguerra, dai campi di concentramento e dalle sofferenze. E lo scrittore, pacifista, anticlericale e anticomunista, ha travestito di significati simbolici le sue idee. Così per i suoi *eroi* aveva cercato un volto che esprimesse quella «razza marxista» che era la stessa, diceva, della razza fascista e nazista: è la razza dei totalitari, siano essi di destra o di sinistra. Bruno incarna nel film la razza dei totalitari Mastro Antonio gli oppone la razza cristiana. E la «processione» che si muove tra il *Cristo* e il *Diavolo*, nei suoi penitenti mascherati riunisce in sé travestimenti pagani e simboli cristiani, e nella grande scena

---

dell'Europa: vivere in modo così crudele, esercitare la nostra virilità con le stragi e la crudeltà. Esercitarsi a essere uomini. Bisogna andar via» «Hai paura degli uomini?» disse S. Saliva dalla strada il grasso fetore dei morti. Un moscone dalle ali dorate ronzava nella stanza. «È insopportabile» disse M. «L'Europa ha sempre puzzato così» - disse S. - «Ha sempre puzzato di merda e di sangue. È l'odore nostro. Gli uomini non sanno far altro che questo odore. È l'odore che hanno addosso, nelle vene, dentro di loro. Odore di merda e di sangue» «Taci» disse M. «Perché?». È da notare altresì che il richiamo all'Europa è anche presente (quattro volte) nella prima e nella seconda stesura (dove è mantenuto) della sceneggiatura del *Cristo proibito* nell'iniziale «Voce dello speaker» (il cui discorso viene presentato in quattro elaborazioni), mentre è stato tolto nella terza redazione e in quella definitiva del film.

<sup>53</sup> Scrive Malaparte ne *La pelle*: «[...] il male è inguaribile [...] senza il male non vi può essere Cristo. [...] Niente male, niente Cristo. Minor quantità di male nel mondo, minor quantità di Cristo nel mondo».

<sup>54</sup> T. ZULBERTI, *Incontro con Malaparte*, in «Alto Adige», 1 ottobre 1950.

<sup>55</sup> Da un'intervista (durante la lavorazione del film) a F. Vecchia, in «L'Araldo Poliziano», Montepulciano, 24 settembre 1950.

della festa, appaiono nani deformi in «corteo»: uno portando una bandiera tricolore, un altro una bandiera rossa<sup>56</sup>.

«Ensor e il suo Cristo a Bruxelles non sono estranei a quella immagine che informa tutto il film; e Malaparte non respinge del tutto l'accostamento», scriveva Carlo Bernari<sup>57</sup>. Malaparte, però, nella sceneggiatura nega l'analogia delle maschere con James Ensor, così con quelle di Broughel o di Jeronimus Bosch. Anche Goya, mi sembra, per la fusione di furia demoniaca e di estasi mistica e nel contrasto *bianco-nero*. Ma il modello tenuto presente Malaparte lo rivelò ad un giornalista francese al quale «spiegò» che nel realizzare quella scena «s'était souvenu de la fameuse *Procession des chandelles*, à la fête de saint Ubaldo de Gubbio, de la *Procession du Jésus mort* de Galciana, près de Prato et de la *Procession de la rencontre* qu'il avait vue dans l'île de Lipari, lors de sa déportation»<sup>58</sup>. Al contrario la *croce vuota* che segue è come se chiamasse (cercasse o esigesse) un Cristo: chi vuol sacrificarsi per salvare ancora una volta il mondo? Da questa domanda nasce il sofisma di Malaparte: finché un uomo si sacrifica per sé e i figli - si diceva - va tutto bene; ma quando uno si sacrifica per la collettività diventa pericoloso, è *proibito*: il suo è, allora, un *Cristo proibito* e quindi è proibito il sacrificio perché sacrificandosi per gli altri si diventa sovversivi. Voler soffrire per gli altri, secondo l'insegnamento del Cristo, è già uno stato rivoluzionario perché il mondo moderno non può tollerare l'insegnamento del Cristo (è un mondo dove il Cristo è *proibito*) essendo la società, capitalista o collettivista che sia, disposta a tollerare la sofferenza relegata ad un solo individuo: non ci sembra un messaggio tanto lontano dalla nostra contemporaneità. Si legge in *Kaputt*: «Come si può concepire l'idea di uccidere Dio? Tutto il mondo moderno tenta di ammazzare Dio [...]. Nella coscienza moderna, la vita di Dio è in pericolo [...] l'assassinio di Dio è nell'aria, è un elemento della civiltà moderna».

E così lo scrittore-regista, attingendo alle barbarie di certe usanze dalle lontane origini medievali e dell'antica Etruria, ha voluto ricostruire il *gioco della Croce*, dove la folla si fa apostrofare da un bizzarro profeta-eremita (Gino Cervi), una sorta di banditore che, portando un'enorme Croce (e arrestandosi a tratti sul sagrato della Chiesa) la «offre» in modo aggressivo e sprezzante per il sacrificio<sup>59</sup>.

Un gioco 'drammatico e concitato' - scriveva Solmi - nella incantata fissità delle maschere che a ritmo di tamburo accompagnano il sacro legno, nelle nere cappe dei 'fratelli della buona morte', nel dialogo con la folla allorché la finzione par quasi mutarsi in paurosa realtà e dove abbiamo ritrovato il linguaggio di Malaparte di *Kaputt* e di *La pelle*, magistralmente trasferito sullo schermo.<sup>60</sup>

Ricorda lo stesso giornalista francese, ritrovatosi tra quella folla durante le riprese di questa scena:

«Par je ne sais quel mouvement de camera, ou plutôt par étourderie de ma part, je me suis trouvé parmi les figurants. Le porteur de la croix s'arrête au milieu de la place et nous crie à pleine voix (je traduis): 'En avant, vauriens, voyous! S'il y a quelqu'un parmi vous qui soit prêt à se sacrifier pour la salut des autres, qu'il avance! En avant, lâches!...' Le peuple crie, menace. Avec les autres, et pris d'une exaltation subite, j'applaudis, je siffle, je tends les poings. Mais voilà qu'au milieu des rires, ou pousse en avant un pauvre infirme. Le malheureux se défend comme il peut, accablé par les moqueries de la foule. Un ouvrier s'avance et crie, en se tournant vers le porteur de la croix: 'Nous voulons travailler et

<sup>56</sup> Uno di questi nani verrà *offerto* (nella sceneggiatura e nel film) per la *crocifissione* tra l'urlo («crocifiggilo! crocifiggilo!») della folla che sembra riecheggiare il «Crucifige, crucifige!» del Pianto della Madonna di Jacopone da Todi.

<sup>57</sup> Su «Tempo», n. 10, 10-17 marzo 1951.

<sup>58</sup> C. BRULOT, in «Opéra», 11 avril 1951.

<sup>59</sup> Ma solo un *cane* - dopo il nano - viene pòrto per la crocifissione: un *cane* al posto del *Cristo* per «salvare questo porco mondo». Un *cane* che riesce a scappare: quindi *neanche un cane* si offre per il sacrificio (cfr. sceneggiatura, 358). Si pensi alla descrizione del cane Febo (ne *La pelle*) sul tavolo degli esperimenti: «Io vidi Cristo in lui, vidi Cristo in lui crocifisso, vidi Cristo che mi guardava con una meravigliosa dolcezza negli occhi». Ma si veda, tra le altre, anche la descrizione degli «uomini crocifissi [...] inchiodati ai tronchi degli alberi, le braccia aperte in croce, i piedi congiunti fissati al tronco da lunghi chiodi [...] le bocche spalancate, le membra contorte degli uomini crocifissi» nel capitolo *Il vento nero*, sempre ne *La pelle*.

<sup>60</sup> A. SOLMI, in «Oggi», n. 18, 3 maggio 1951.

non mourir sur la croix! A bas la faim! A bas la misère!'. Avec ce cri, se termine ce 'Jeu de la croix'. Ce n'est pas un cri révolutionnaire, c'est une protestation contre la misère et l'injustice du monde, un appel d'espoir à une vie chrétienne plus active. A l'antique tradition, Malaparte a apporté un élément nouveau: le monde ouvrier, avec les efforts, les refus, les droits proclamés, et la faim de justice du prolétariat moderne».<sup>61</sup>

Se davanti alla Croce tutti si arrestano, è lì che ci accorgiamo che si crede per convenzione (magari facendosi un semplice «segno della croce»), che si è pronti ad inveire contro la Croce piuttosto che sacrificarsi, che noi cristiani abbiamo troppa tendenza ad addolcire il *Vangelo*, ad ornare (coi fiori di una pietà conformista) il dramma rivoluzionario che ci apre la porta della salvezza.<sup>62</sup>

*Il Cristo proibito* rinnova questi problemi con tutta la sua percutente violenza e lancia questi messaggi con tutta l'allusione simbolica possibili. E così scopriamo, anche, che tutti i personaggi del film portano la loro pesante *croce* personale in una lunga catena di tormenti: da *Maria* (per non aver atteso il ritorno di Bruno e per essersi concessa a Giulio) alla *Madre* (che ha soffocato l'odio col silenzio); da *Nella* (per essersi concessa ai tedeschi) al *Padre* (che non perdonerà mai); da *Mastro Antonio* (coi segreti del suo passato di assassino) a *Bruno* (che non riesce a quietare il desiderio della vendetta); da *Assunta* (che sa che è stato Bruno ad uccidere il figlio caduto in Russia) all'*Eremita* (col suo rabbioso inascoltato messaggio); dal *Pinin* (che vive nell'incubo di essere ammazzato per il suo tradimento) all'intero *paese* (che non potrà mai dimenticare). Sono tutti *vittime*. Solo la morte di un innocente placherà gli odi di una umanità in cui il «fratello» uccide il «fratello», rinnovando ogni giorno il gesto di Caino.

Da quanto finora detto<sup>63</sup>, è possibile cogliere quell'ideale malapartiano che, attraverso il legame Dio-cristianesimo-Cristo, unisce il senso di *giustizia* a quello di *pietà*<sup>64</sup> e di *coscienza*, dando così a tutti i personaggi (*laici*: animati da una *fede* sociale) di Malaparte una loro *religiosità* sempre tenuta sotto controllo dalla ragione la quale dovrebbe - idealmente - condurre una lotta contro le ingiustizie e le corruzioni per correggere le storture dell'uomo. In questa ottica è facile imbattersi in pagine che trattano di Dio, del cristianesimo, di Cristo, in molte opere di Malaparte che qui cito soltanto: da *Il sole è cieco* a *Kaputt*, da *Le pelle* a *Mamma marcia* al *Journal d'un étranger à Paris*<sup>65</sup> e altre. È individuabile anche quel rapporto *sacrificio-innocenza* che lega (attraverso la *colpa* di cui s'è detto) la vittima all'innocente (e viceversa) ed avvicina, in particolare, *Il Cristo proibito* a *Mamma marcia*: spie linguistiche disseminate un po' dovunque nel *Cristo proibito* (l' *uomo-animale-bestia*, *guerra sporca*, *carne marcia*, *inutile sacrificio*, *giustizia che fa schifo*, *cadaveri*, *libertà sporca*, *sangue marcio*...), rinviano a lemmi e frasi rintracciabili anche in *Mamma marcia*. In quest'ultima opera, infatti, riecheggia lo stesso messaggio (e la situazione analoga del dialogo *madre-figlio* al rientro dalla guerra) del film e la maledizione di una vendetta come liberazione, di innocenti che pagano sempre le colpe altrui, non essendo l'uomo (il protagonista = Malaparte) riuscito a dimenticare i fatti atroci nascosti dentro la memoria e perché dopo la guerra, dopo il ritorno, quell'uomo continua a stare in guerra, resta con l'idea fissa dell'uccisione, cosicché quando «un uomo ammazza un altro ammazza sempre se stesso» (è scritto in *Mamma marcia*)<sup>66</sup>.

In modo analogo, fin dalle prime pagine della sceneggiatura e fin dai primi minuti di proiezione, suona chiaro per lo spettatore, nella «Voce dello speaker», sia il «contenuto rivoluzionario» (come Malaparte lo definiva) sia il concetto finale di «speranza del mondo nuovo...il mondo della pace, della libertà, della giustizia e della dignità umana», la cui realizzazione eviterebbe il *perché*

---

<sup>61</sup> C. BRULOT, cit.

<sup>62</sup> Leggiamo ne *La pelle*: «[...] il sacrificio di Cristo impegna anche la responsabilità di ciascun uomo, di ciascuno di noi, nelle sofferenze dell'umanità, che l'esser cristiano impegna ciascuno di noi a sentirsi il Cristo di tutti i nostri simili».

<sup>63</sup> Si ricordi anche il testo con lo stesso titolo del film alla nota 52.

<sup>64</sup> «Cristo esige dagli uomini la pietà, non la solidarietà. La solidarietà non è un sentimento cristiano» (ne *La pelle*).

<sup>65</sup> Cit. (nota 40), da cui si segnalano le pagine su Cristo, il Cristianesimo, Dio, la Chiesa in Europa e in Germania (pp. 247-257).

<sup>66</sup> Cfr. nota 38. Ma mi sia consentito, per una visione più ampia di questi rapporti, rinviare alla citata mia introduzione a *Il sole è cieco* ed alla postfazione (dal titolo: *La paura, il ritorno, la morte*) a *Mamma marcia*.

(interrogativo? esclamativo?) debbano essere sempre gli innocenti a pagare per i colpevoli: «La stessa domanda si poneva Dostoevsky alla fine dell' *Idiota*», notava Ennio Flaiano<sup>67</sup>.

Concetto urlato<sup>68</sup>, dicevo, che per me ha tutto il sapore di una maledizione più che di un'interrogazione e che carica di drammaticità visiva e uditiva la scena finale del film (concetto che si ricollega, e chiude, così il messaggio iniziale nel rapporto *soluzione della storia-interrogativo che la riapre*), in quanto il conseguimento di quella speranza, come del resto l'auspicio della «pace» e della «fratellanza»<sup>69</sup>, è subordinato dal sacrificio-sangue degli innocenti.

A proposito della «Voce dello speaker» ho l'impressione che questa soluzione tecnico-narrativa riveli il tentativo da parte dello scrittore di mantenere un *trait d'union* tra l'idea aprioristica del «romanzo» (con la presenza dell'autore in prima persona) e la decisione posteriore (e finale) di trasformarlo in film (immagine). Una sorta di indispensabile «filo d'Arianna» dal momento che l'autore si sente costretto ad affidare la sua «presenza», restando così *fuori* (l'al di qua), ad un attore che, prendendo il suo posto, è invece *dentro* (l'al di là). Come se lo scrittore attraverso la soluzione di una «voce fuori campo» volesse *inserire e mantenere* quella *sua* presenza che altrimenti gli sfuggirebbe visto che l' *attore* prenderebbe il posto dell' *autore*. Per questa esigenza penso che Malaparte, nella stesura originaria, aveva collocato una seconda «Voce dello speaker» anche all'interno della sceneggiatura, non solo all'inizio: una scelta poi abbandonata, assumendo il *racconto*, via via e necessariamente, la fisionomia di una *rappresentazione* filmica per scostarsi da quella dell'autore *narrante*. Ma teniamo presenti anche le formulazioni teoriche del Chiarini:

Si veda [...] come nel film l'autore resti sempre al di qua della macchina da presa, fuori dalla vicenda, inavvertibile, tanto che lo spettatore si identifica con lui, guarda con i suoi occhi, ma senza accorgersene. E quando l'autore vuol rendere evidente la sua presenza come narratore si cala in un personaggio e fa raccontare la storia da lui in prima persona servendosi della parola e intervenendo, così, in forma di *speaker*. Ma appena dalla voce che rievoca si passa alla rappresentazione della vicenda, la finzione cade e il personaggio che agisce sullo schermo si obbiettiva e perde ogni identità con l'autore. Talché, molto spesso questa forma non è altro che un espediente per collegare le diverse scene e

---

<sup>67</sup> Su «Il Mondo», 21 aprile 1951.

<sup>68</sup> Quest' *urlo*, non presente nella prima stesura della sceneggiatura ma introdotto nel film e messo in bocca a Bruno, mi ricorda un analogo *urlo* con cui finiva la sceneggiatura del film *Mamma Roma* (1962) di Pasolini (ma di cui s'era letto già ne *La religione del mio tempo*) col quale *Mamma Roma* (la madre: Anna Magnani) si chiedeva dei «responsabili» della morte del figlio Ettore. E questo madre-figlio in *Mamma Roma* non può non far pensare al madre-figlio di *Mamma marcia*. Poi nel film l' *urlo* fu sostituito da un *mutto* sguardo interrogativo della Magnani. Un'operazione inversa a quella di Malaparte. Anche l'idea religiosa del «povero Cristo che muore» riversata da Pasolini in molti suoi film degli anni '60 (la linea nazional-popolare-gramsciana da *Accattone* a *Mamma Roma*, dalla *Ricotta* al *Vangelo*) e l'idea della *responsabilità individuale e sociale collettiva* sono, entrambe, ricollegabili (nonostante le differenze ideologiche e ambientali) a quelle di Malaparte (sul concetto di responsabilità si veda, di Nino Ferrero, la conversazione con Pasolini, *Mamma Roma, ovvero, dalla responsabilità individuale alla responsabilità collettiva*, in «Filmcritica», n. 125, settembre 1962). Ma non dimentichiamo anche la finale di *Teorema* del '68 (cap. 19) e l' *urlo* di Pasolini contro la Storia. Mi sembra, inoltre, di aver individuato un'altra analogia tra il film *Mamma Roma* di Pasolini e *Il Cristo proibito* di Malaparte: e precisamente la scena in cui si riprende il corpo di Ettore in agonia (in atteggiamento di crocifissione e poi morto) sul letto di contenzione (in Pasolini) e la scena che riprende Mastro Antonio prima ucciso («inchiodato» con la lima sulla «croce» alla quale era appoggiato) e poi disteso (cadavere) sul banco (letto di legno come quello di Pasolini) di lavoro (in Malaparte). Scrive Adelio Ferrero: «[...] qui la frontalità dell'inquadratura, con esplicito riferimento a Mantegna, è addolcita dal lento, compassionevole movimento di macchina [...]» (in *Il cinema di P.P. Pasolini*, Venezia, Marsilio, 1977). A Mantegna (ma anche a Giotto) fa «esplicito riferimento» anche Malaparte nella prima stesura del *Cristo proibito* (scene: 455-457) e su Giotto si veda anche quanto scrive Pasolini in *Mamma Roma* (Milano, Rizzoli, 1962, p. 145). Per quanto riguarda il «lento compassionevole movimento di macchina», di cui si parla a proposito di *Mamma Roma*, nel *Cristo proibito* fu addirittura adottata una tecnica particolare. Mi sembra interessante il ricordo del protagonista: «Fu usato uno spettacolare carrello di forma ogivale che circondava il tavolo. Alla fine del giro del carrello, durato 90 secondi, veniva coperto lo spazio di una notte, infatti la scena termina all'alba col canto del gallo e Bruno se ne va. A Cannes, quando il film fu presentato nel '51, vi fu un lungo applauso per questa scena» (testimonianza dell'attore Raf Vallone a chi scrive). Charensol su «Nouvelles littéraires» parlò di «trouvailles d'une admirable audace comme le plan de l'assassinat et de la mort d'Antonio qui ne dure pas moins de trois minutes, au cours duquel la caméra se déplace sans arrêt et qui, commencé en plein nuit, se termine au soleil levant. C'est là un morceau magnifiquement plastique et supérieurement interprété par notre compatriote Alain Cuny » (24 giugno 1951).

<sup>69</sup> Si segnala anche una terza stesura (trovata isolata tra le carte) del discorso dello *Speaker* del «*Cristo proibito*».

dare unità al film aggirando quelle difficoltà che la fantasia non riesce a vincere. Nel romanzo, invece, è proprio il mezzo usato, la parola, che permette il racconto in prima persona. Si è che attraverso le immagini non si racconta, ma si rappresenta, e la differenza non è piccola.<sup>70</sup>

Così affrontare, col cinema, quelli che definiva i problemi fondamentali costituì per Malaparte il fine ultimo da raggiungere cercando di coniugare il potere evocativo della realtà (nella letteratura) e quello della rappresentazione-riproduzione di questa realtà (nel cinema), coi suoi due linguaggi (l'uno letterariamente simbolico, l'altro tecnicamente visivo) attraverso i quali lo scrittore ha tentato di *scrivere* cinematograficamente la realtà.

Se dovessi fondare una nuova rivista cinematografica - dichiarava lo scrittore - la chiamerei *L'occhio di vetro*: poiché ciò che più mi ha colpito, nel corso della mia nuova esperienza di regista, è il fatto che il cinema ha un suo modo di guardare, di vedere, ma non ha un suo modo proprio di raccontare. Il modo di raccontare del cinema è quello stesso della letteratura narrativa e, dentro certi limiti, quello medesimo della pittura. Voglio dire che vi è un solo modo di raccontare: e che questo modo è comune tanto alla letteratura e alla pittura, quanto al cinema.<sup>71</sup>

Comunque Malaparte sembrava avere le sue idee precise sul rapporto *letterario-documentario* (col conseguente impegno, di cui accenno all'inizio, di *superare* la realtà proprio per non essere condizionato con la pellicola cinematografica a rappresentare-documentare scene e situazioni, costumi e storie colti dal vero) se proseguiva:

«Il pericolo di cadere nel letterario è comune tanto alla letteratura e alla pittura, quanto al cinema. Ed erra chi crede che a salvare il cinema dal cadere nel letterario sia la tecnica cinematografica: essa, anzi, ve lo spinge di continuo, tentando ad ogni momento, nella maniera più subdola, di farvelo scivolare attraverso il documentario, che di tutti i generi cinematografici è il più retorico, il più aneddotico, il più estetizzante, il più deteriormente 'lirico', e il più lontano dalla realtà intesa nel senso cinematografico; un genere cinematografico, sotto tutti gli aspetti, peggiore, e il più letterario. Nel senso, anche, del 'documentario' in Flaubert, in Zola, in Balzac, in Gide, etc.», il quale documentario «si serve della realtà bell'e fatta, senza neppure tentare di interpretarla, per non cadere troppo facilmente in quel falso genere cinematografico che è la realtà 'arrangiata', ammobbiliata, decorata con elementi esterni, con 'nature morte'».

E citava Baudelaire che da grande critico d'arte, avrebbe senza dubbio osservato che lo stesso documentario cinematografico, così come la pittura, rischiava di continuo di cadere nella «natura morta», che, anche per la pittura, era un modo di «arrangiare la realtà», la natura, entro i limiti del documentario e del *pastiche*: il falso «poetico» di Jean Cocteau in cinematografo. Ed il tentativo di interpretazione Malaparte lo proponeva col suo *Cristo proibito*, nel momento in cui decideva di rifiutare la realtà assestata e regolare del «romanzo» per sostituirla con materiali grossolani sui quali intervenire per modellare, scavare, ricomporre, scartare, elaborare, cambiare, rimescolare...: operazioni, cioè, di approfondimento e di costruzione, procedimenti *in fieri* che permettevano di creare, seduta stante, una caratterizzazione, un personaggio, un dialogo, un ambiente...modellando-mutando le varie parti alla necessità del tutto. Era questo, per lo scrittore, l'incontro della letteratura col cinema. Con una condizione essenziale, però, che il regista, in quanto artista e creatore, fosse anche l'autore del soggetto, della sceneggiatura e dei dialoghi: un *solo* uomo (*l'unità d'autore*) poteva creare un'opera d'arte, non una folla di specialisti, e portava l'esempio di Pabst, Chaplin, René Clair, Stroheim, Orson Welles, De Sica ed altri. La collaborazione di più capi era segno di decadenza: «Comment le réalisateur peut-il oeuvrer sur le scénario d'un autre, avec l'apport d'intelligences diverses, et créer une unité, un tout?», dichiarava in una conferenza stampa.<sup>72</sup>

Il regista che si limita a realizzare un soggetto e una sceneggiatura altrui - precisava Malaparte - fa semplicemente del mestiere: è simile a uno scrittore che narrasse il soggetto di un altro, servendosi del canovaccio narrativo di un altro. Si pensi al canovaccio di un romanzo trovato fra le carte postume di Dostojewski, e 'raccontato' da Moravia. E vero che ogni regista ha un suo proprio stile, e che è appunto con questo suo stile personale che egli realizza

<sup>70</sup> *Arte e tecnica del film*, cit., p. 246.

<sup>71</sup> C. MALAPARTE, *Regista compositore e regista direttore*, in «L'occhio magico», cit. nella nota 52.

<sup>72</sup> Apparsa poi su «Tribune de Lousanne», samedi 23 juin 1951.

cinematograficamente il soggetto e la sceneggiatura di un altro. Ma ciò è vero solo fino a un certo punto: poiché il suo stile si riduce quasi esclusivamente entro i limiti della tecnica; la quale, essendo propria del regista, costituendo quasi essa sola quel che si dice il suo stile personale, rimanendo sempre eguale, qualunque sia lo stile del soggetto, della sceneggiatura, dei dialoghi, (altrui), costituisce un elemento fisso, immutabile, necessariamente in contrasto con lo stile (altrui) del soggetto, della sceneggiatura, e dei dialoghi. Da ciò nasce quell'inevitabile miscuglio di stili, di cui ho detto più sopra, che è sensibile in tutte le opere cinematografiche nelle quali il regista non sia al tempo stesso anche l'autore del soggetto, della sceneggiatura e dei dialoghi. (Il che non avviene, ad esempio, nei film di Chaplin, di Stroheim).<sup>73</sup> E non vale dire che il regista sceglie il soggetto e la sceneggiatura che meglio si adattano al suo stile personale: poiché tale coincidenza fortunata non può, nella vita di un regista, accadere che una volta sola, o rarissimamente. Quando invece capita tutti i giorni di vedere questo o quel regista, e dei migliori, (specie americani), passar da Dostojewski a Dickens, da Flaubert a Tolstoi, come se Dostojewski, ad esempio, contenesse in sé gli stessi elementi (proprii dello stile personale del regista) che contiene Flaubert.

Ma le *idee precise*, sopra riportate, Malaparte le aveva espresse fin dal 1937, anno in cui uscì il secondo numero (monografico) della rivista, da lui diretta, «Prospettive» (1° Serie), dedicato al *Cinema*. Nel lungo articolo di apertura, che occupa le grandi pagine (5-12) del formato e intitolato *Verità sul cinema*, oltre ad una panoramica del cinema internazionale messo a raffronto (come importanza e sviluppo) con quello italiano, ritroviamo alcuni passi che anticipano le teorie che molti anni dopo lo scrittore avrebbe «tentato» di concretizzare realizzando *Il Cristo proibito*. Li proponiamo:

La funzione del cinema nella vita moderna non dipende, per fortuna, dal maggiore o minor successo delle teorie e delle estetiche di cui esso è pretesto. La sua influenza non è unicamente di ordine estetico, ma sopra tutto di ordine morale, politico, e sociale. Ed è solo a questo titolo che mette conto di esaminare quale sia la vera natura del cinema, e quale, perciò, la sua influenza sui costumi, il gusto, la morale e l'educazione dei popoli. [...] L'invenzione di Lumière ha permesso al teatro di staccarsi da terra, di spiccare il volo, di superarsi, di 'liberarsi dalla realtà del teatro'. Il cinema come superteatro, come 'realtà surrealistica del teatro'. Questa definizione 'surrealista', intesa in modo empirico (ed è in modo assolutamente empirico che va interpretato tutto ciò che si riferisce al cinematografo), significa che la macchina da presa ha consentito al teatro di accrescere e di ampliare all'infinito i suoi modi e la sua sfera d'azione, di dar maggior libertà e intensità ai suoi mezzi d'espressione, ma specialmente di capovolgere i suoi rapporti col mondo della natura e della realtà. Nei confronti della natura e della realtà, il teatro rappresentava un artificio, una convenzione. Il cinematografo, al contrario, ha fatto della natura e della realtà un artificio, una convenzione cinematografica. All'antica convenzione: 'questa scena rappresenta un bosco' ha sostituito l'altra: 'questo bosco rappresenta la scena di un bosco'. Ha realizzato, cioè, quel che era la suprema aspirazione del teatro romantico: poter spalancare le quinte di cartone alle forze, agli elementi, ai fatti della natura, piogge, vento, tempeste, alberi, prati, fiumi, monti, mari. E torme di cavalli al galoppo, naufragi, incendi. Ma vere piogge, vero vento, vere tempeste, veri alberi, prati, fiumi, monti, mari. Veri cavalli, veri naufragi, veri incendi. Non soltanto *le plein air*: ma la natura e la realtà come artifici e convenzioni cinematografici, come personaggi e come macchine sceniche.[...] Il cinema è, prima di tutto, un fatto di cultura, di civiltà. Più e meglio di qualunque altra forma d'arte, più e meglio della letteratura, della pittura, della musica, dell'architettura, della scultura, è lo specchio della civiltà di un popolo e di un'età, è l'espressione e la rappresentazione del gusto, delle idee, dei sentimenti e dei costumi del proprio tempo, risente del clima storico, politico, sociale, e morale in cui vive.

Da questa visione del cinema, che ci permette di comprendere meglio il laboratorio dello scrittore, Malaparte ha costruito più tardi il suo codice conoscitivo della realtà col *Cristo proibito*. Inteso in tal modo, solo col cinema si era in grado di sferrare un attacco alla totale indifferenza verso i problemi dell'uomo, così verità umana e verità poetica, idealità e realtà potevano convivere sullo schermo: «je sais bien, je suis un blanc-bec du cinéma. Mais quelle importance puisque, selon moi, le cinéma est une arme avant d'être un art?»<sup>74</sup> Un'arma da usare come?

Io faccio un film non per fare un film ma perché ho qualcosa da dire su un certo argomento, e questo qualcosa non posso che dirlo che in linguaggio cinematografico. Chi credesse che io trascuro il mio lavoro letterario per tentare un'esperienza dilettantistica si sbaglia. La mia intenzione è di operare con la massima serietà in questo campo della mia attività artistica, tanto più che mi sembra che anche il cinema italiano, come già tutto il cinema europeo, americano, cominci a dar segni di crisi, che non è una crisi tecnica, ma di intelligenza, di cultura, di gusto. Nel film neorealistico

<sup>73</sup> In «L'Occhio magico», cit.

<sup>74</sup> Dichiarazione a «Carrefour», 12 juin 1951.

ormai non c'è più niente, ed esso si regge soltanto su un dato puramente formale. È come la cornice senza la tela. Il bellissimo film di De Sica *Ladri di biciclette* è una specie di tragedia eschilea in cui non v'è nulla, neanche la bicicletta perché l'hanno rubata. E che questa tragedia formalmente sia bellissima non ha nessuna importanza agli effetti dell'avvenire del cinematografo. Ho scelto, in questo caso, il linguaggio cinematografico per dire quello che voglio poiché certe volte il linguaggio letterario non basta più ad esprimere certe esigenze morali e sociali del mondo moderno, appunto perché questo mondo moderno rifiuta qualunque interpretazione letteraria di se stesso.<sup>75</sup>

A questo punto, ricollegandomi al discorso iniziale e dopo questa dichiarazione di Malaparte, possiamo ancora riproporci la domanda se «definire» *Il Cristo proibito* un film neorealista? Certo lo stile neorealista di *Kaputt* (uscito, lo ricordo, alla fine del '43) aveva preceduto lo stile neorealista cinematografico di molti film che vennero dopo quella data: e la cronologia delle date bisogna pur rispettarla. Se, nel caso del *Cristo proibito*, si tratta ancora di neorealismo, questo non è altro che il materiale di una sorta di opera tragica dove la realtà non è che l'alibi di una fatalità che la supera: solida o fragile che sia la «filosofia» (rintracciabile nei numerosi monologhi ideologici) che ne consegue. Non mi sembra, allora, di doverci scostare molto dal giudizio di Brunetta che parla di «potere radiante del neorealismo», il quale (neorealismo), una volta dissoltosi, vede la sua energia disperdersi in svariate direzioni ed investire anche personalità imprevedibili e lontane tra loro, per evolversi in situazioni, filoni, tensioni, progetti, scelte...diversissime, fino agli anni '60. Questa «forza radiante della luce neorealista [...] colpisce proprio di striscio il *Cristo proibito*»<sup>76</sup>, che, però, come in precedenza argomentato, ritengo già fuori.

È ormai assodato che nel film neorealista mancava qualcosa e lo sapevano anche De Sica, Rossellini e gli altri. Ed era la *reazione del popolo italiano alla storia*, una reazione (diversa da quella degli altri popoli) morale e di costume: quella dei sentimenti che costituiscono la sua tradizione e la sua storia. Un popolo con la sua visione del bene e del male, con la sua religiosità, il suo sacrificio, che non capisce i grandi principi politici o la giustizia o la libertà se non come soluzione dei suoi problemi esistenziali, della sua miseria acuitasi con la guerra, con la lotta partigiana: entrambe scatenate da quegli stessi principi. In un clima di abbandono e di caos post-bellico causato dalla fame, dagli stenti, dalla delusione, che hanno profondamente inciso con forza sugli animi, sulla morale, sui pensieri, sulle psicologie, fiaccandone la resistenza, Malaparte ha cercato di fissare sullo schermo quel popolo con le sue passioni, i sentimenti, le idee semplici, i suoi principi, tra commozione e crudeltà, e di porsi, con la dolorosa drammaticità del fatto, contro il formalismo estetico di altri colleghi di cinematografo, molto più esperti di lui ma veicolatori di un realismo mascherato d'insincerità.

Da questa *décadence* totale (già «narrata» ne *La pelle*) poteva venire il riscatto nell'attuazione del grande principio del Cristo: soffrire e morire per gli altri. Una sorta di *socialismo cristiano* alla cui irradiazione non sono estranee le urgenze della Storia del dopoguerra che pervasero di populismo, socialismo, marxismo, socialdemocrazia...(per non dire del cattolicesimo) la società italiana e gran parte degli intellettuali del nostro Paese. E nonostante ciascuno tirasse l'acqua al suo mulino (clericali, comunisti, fascisti e via dicendo) seguendo i loro gusti e i loro interessi, in realtà Malaparte ha voluto esprimere un certo pensiero: *sono gli innocenti che devono sempre pagare...* ma sono essi che fanno marciare-camminare il mondo. La finalità etica e cristiana del *Cristo proibito* (che diventa così un *film a tesi*) ci «dimostra» che lo spiritualismo è stato sopraffatto dal materialismo, che assistiamo alla fine dell'Europa cristiana, quell'Europa che appariva come lemma<sup>77</sup> fin dalla prima stesura del *Cristo proibito* (e di cui la Toscana - la *madre* Toscana, archetipo malapartiano - sembra essere il centro gravitazionale), ed Europa la cui decadenza, col suo marciume, ha schiacciato, come un cataclisma, sia l'umanità (che ha così perduto il senso grandioso della creazione) sia la fierezza dell'uomo singolo, umiliandolo.

<sup>75</sup> Intervista di Malaparte, durante la preparazione del film, concessa a M. La Rosa, in «Il Giornale», Napoli, 2 agosto 1950.

<sup>76</sup> G.P. BRUNETTA, in *Cent'anni di cinema italiano*, Bari, Laterza, 1991, pp. 400-401.

<sup>77</sup> Cfr. nota 52.



Le parole *sofferenza* e *sacrificio* per gli altri, non esistono più, la fede è scomparsa, gli uomini hanno dimenticato il Cristo che è *proibito* in una società siffatta, perché nessuno vuole più soffrire e dove la bontà è stata sopraffatta dall'odio. Come si può ancora dire che la miglior vendetta è il perdono o di amare i nostri nemici come noi stessi? Si può credere ancora nel mito della giustizia individuale? È ancora possibile un minimo di sacrificio personale? Interrogativi, insieme a tutti gli altri a questi legati (ma - lo ripeto - sostenuti da opere come *Kaputt* e *La pelle*), che «svelano» come il magistero del Cristo è condannato dalla società moderna: è questa, di certo per Malaparte (forse anche per noi) la spiegazione più profonda dei nostri mali, oltre all'immensa e dolorosa pietà che lo scrittore nutriva per le vittime di un'epoca ignobile. Non mi sembra, però, che *Il Cristo proibito* sia il film del perdono, per ricordarci che *Cristo è morto per noi*, o che Malaparte miri a quel Redentore che dovrebbe riscattare l'umanità criminale, disgraziata e sventurata, per rispondere - così - alle mute attese angoscienti attorno alla Croce. Sembra, piuttosto, che egli scopra, nel più profondo dell'esistenza, un bisogno di un *ideale*, scaturito dalla stessa umanità. Quali i segni per un messaggio possibile?

In un vasto e magnifico panorama (con la sua sensazione di spazio), nel paesaggio giottesco (in una Toscana secca, arida, desolata), in ambienti sobri e dal sapore medievale, in una terra tormentata con i suoi castelli, le case antiche, la sua malinconia, dentro squarci tagliati da ombre e chiaroscuri che si richiamano a Paolo Uccello e a Piero della Francesca (così la geometria, l'ordine, le proporzioni degli sfondi e degli interni) dove si muovono personaggi taciturni (che non sembrano essere viventi, ma delle astrazioni, dei simboli, e che hanno una ragione precisa con la quale rivolgersi allo spettatore col valore «filosofico» dei loro argomenti)...*qui* si svolge una poetica storia di rapporti tra gli uomini e il mondo sconvolto materialmente e moralmente dalla guerra. Per dirci *semplicemente* che nella concezione moderna delle cose, dove l'egoismo regna, è interdetta la morale del Cristo che è: «Amatevi gli uni con gli altri» ed ha voluto mostrarci quanto il sacrificio di alcuni per la società fosse un atto di fede e un'opera di carità comune, ma che il sacrificio di uno qualunque è un crimine o un assassinio.

E lo ha fatto, anche se conquistato dal mezzo cinematografico, rimanendo un letterato (e letteraria più che cinematografica è la materia esposta) che ha preso, per un attimo, la macchina da presa per illustrare una storia che invece era stata originariamente pensata come da *narrare*<sup>78</sup>. Se, in tal modo, le *immagini* fanno da appoggio alle *parole* (la vicenda va quindi *letta* più che *guardata*) non mi sgomenta tuttavia il fatto che manchi a Malaparte l'aver scordato lo scrittore. Al contrario: è meglio che l'abbia dimenticato. Per lo meno il personaggio è rimasto *reale*, non è diventato assurdamente *irreale*<sup>79</sup>. Così il racconto-film mantiene la vasta intelaiatura discorsiva del «romanzo», anzi ne risulta addirittura - in certi punti - valorizzato figurativamente e narrativamente dal nuovo mezzo espressivo. Attraverso lo stile risolutamente lirico del film, la cui vera tecnica - della quale Malaparte non conosceva assolutamente nulla<sup>80</sup> - è la sensibilità al dettaglio, lo scrittore è riuscito, nonostante tutto, ad operare un'elaborazione intensa, un'esecuzione attenta e meticolosa, infine una selezione severa del testo originario e nel montare le varie scene.

<sup>78</sup> «Dirigeva *Il Cristo proibito* come se raccontasse una storia ai suoi amici», riferivano quasi tutti i giornalisti che andavano ad intervistarlo sul *set*.

<sup>79</sup> Sul personaggio, in genere, nei film si tenga presente quanto dice il Chiarini, cit., p. 251 e sgg. e l'osservazione di C. Bo che film e romanzo si differenziano anche nel personaggio che nel cinema è un «personaggio-oggetto» che non avrà mai la «profondità psicologica» e la «libertà» del romanzo. (Cfr. *Il 'personaggio' nel romanzo e nel film*, in «Bianco e Nero», aprile 1950).

<sup>80</sup> «Essayer dans le cinéma, lorsque ne connaît pas le maniement de la camera, est une chose atroce. J'ai souffert des nuits et des jours entiers lorsque j'ai tourné mon film, me demandant chaque minute si je ne m'étais pas trompé et si je ne commettais pas des erreurs. 'Christo proibito' est ma première oeuvre cinématographique. C'est un mode d'expression qui touche plus que n'importe lequel la masse populaire. Je voudrais savoir encore si je ne me suis pas trompé». (Dichiarazione a F. Rico, in «L'Espoir de Nice», mardi 17 avril 1951).

Rischioso film di lotta e di speranza per il domani, aggressivo e polemico, duro e condensato d'inquietudine e d'angoscia (ma che traspare, paradossalmente, entusiasmo), *Il Cristo proibito* è un dramma carico d'umanità, corale nella sua staticità teatrale, dal quale anche le parole, i dialoghi, le discussioni sembrano staccarsi e, come tale, è il punto di arrivo, un esame di coscienza delle tante tragedie vissute da Malaparte durante la sua esistenza: in fondo la concezione del mondo di uno scrittore altro non è che la sintesi delle sue esperienze. Per questa morte che incombe su una storia di vite fallite e di destini mancati, *Il Cristo proibito* lascia, oggi, al «lettore» un gusto amaro, un pauroso bisogno di solitudine e di riflessione. C'è un passo nella parte finale de *La pelle*, tratto dal colloquio fra Malaparte e l'amico ufficiale americano Jimmy Wren, che è necessario per chiudere questo mio intervento, perché ritengo che sia proprio in questo dialogo la decodificazione dei segni del *Cristo proibito* ed il senso del moderno messaggio di Malaparte che sarebbe un errore circoscrivere e relegare esclusivamente in quegli anni '50:

Laggiù, fin dove giungeva il mio sguardo, migliaia e migliaia di cadaveri coprivano la terra. Non sarebbero stati che carne marcia, quei morti, se non vi fosse stato fra loro qualcuno che si era sacrificato per gli altri, per salvare il mondo, perché tutti coloro, innocenti e colpevoli, vincitori e vinti, ch'eran sopravvissuti a quegli anni di lacrime e di sangue, non dovessero vergognarsi d'essere uomini. V'era certo il cadavere di qualche Cristo, fra quelle migliaia e migliaia d'uomini morti. Che cosa sarebbe avvenuto nel mondo, di noi tutti, se fra tanti morti non vi fosse stato un Cristo?

- Che bisogno c'è di un altro Cristo? - disse Jimmy - Cristo ha già salvato il mondo, una volta per sempre.

- Oh, Jimmy, perché non vuoi capire che tutti quei morti sarebbero inutili, se non ci fosse un Cristo fra loro? perché non vuoi capire che vi son certamente migliaia e migliaia di Cristì, fra tutti quei morti? Lo sai anche tu che non é vero che Cristo ha salvato il mondo una volta per sempre. Cristo è morto per insegnarci che ognuno di noi può diventar Cristo, che ogni uomo può salvare il mondo col proprio sacrificio. Anche Cristo sarebbe morto inutilmente, se ogni uomo non potesse diventar Cristo e salvare il mondo.

- Un uomo non è che un uomo - disse Jimmy.

- Oh, Jimmy, perché non vuoi capire che non è necessario esser figlio di Dio, resuscitare da morte il terzo giorno, e sedere alla destra del Padre, per esser Cristo? Son quelle migliaia e migliaia di morti, Jimmy, che han salvato il mondo.

- Tu dai troppa importanza ai morti - disse Jimmy - un uomo conta soltanto se è vivo. Un uomo morto non è che un uomo morto.

- Da noi, in Europa - dissi - soltanto i morti contano.

- Sono stanco di vivere tra i morti - disse Jimmy [...].

- Non posso abbandonare i miei morti, Jimmy [...] Se tu sapessi che Cristo giace fra loro, fra quei poveri morti, lo abbandoneresti?

- Non vorrai darmi a intendere - disse Jimmy - che anche Cristo ha perso la guerra.

- È una vergogna vincere la guerra - dissi a voce bassa »

(da *Il dio morto*, ultimo capitolo de *La pelle*).

LUIGI MARTELLINI

Università della Tuscia, ottobre 2007.